I

Berlyn 1976.

M. L. Schaum - Schenzle

Der Beitrag der Bildfarbe an der Konstituierung der Bildgestalt der Malerei und die Inhaltsfunktion ihrer Gestaltungsprinzipien

DISSERTATION

zur Erlangung des akademischen Grades

doctor philosophiae (Dr.phil.)

vorgelegt der
Gesellschaftswissenschaftlichen Fakultät des Wissenschaftlichen Rates
der Humboldt-Universität zu Berlin

von

Marie-Luise Schaum geb. Schenzle
geb. am 30.09.1933 in Stadtilm

Dekan: Prof.Dr.sc. Lekschas

Gutachter:

1. Prof. W. Frankenstein

2. Dr. H. Olbrich

3. Prof. Dr. hc. G. Regel

Berlin, den 30. 4. 76

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41547617_0003

Farbensinn aber - die populärste Form
des ästhetischen Sinnes überhaupt

Karl Marx

V o r w o r t

Eine wichtige Aufgabe der Kunstpädagogik ist es, Mittel - im weitesten Sinne - der Formierung von künstlerischen Inhalten zu lehren.
Hieraus ergibt sich die Notwendigkeit, den gesetzmäßigen Zusammenhang zwischen Inhalt und Form der Kunst in ihrem Bezug zur historisch-konkreten Gesellschaft aufzudecken. Damit könnte dem künstlerisch Schaffenden ebenso wie dem Kunstpädagogen eine möglichst objektive Grundlage für die Arbeit gegeben werden.
Das 20. Jahrhundert ist die Epoche des Übergangs vom Kapitalismus zum Sozialismus; und zugleich war die Wende vom Kapitalismus der freien Konkurrenz zum Monopolkapitalismus am Anfang des Jahrhunderts endgültig vollzogen. Daß sich in einer solchen Epoche gesellschaftlicher Veränderungen offenbar auch die Kunstauffassungen verändern müssen, das haben die Generationen von Künstlern praktisch erfahren, indem sie jeweils das, was sie von ihren Lehrern gelernt hatten, nicht mehr brauchen konnten, sobald sie auf der Grundlage des Gelernten ihre individuelle Gestaltungsweise ausbauen wollten. Die "abstrakten" Künstler konnten mit ihrer noch akademischen Lehre nichts mehr anfangen; die Veristen und Surrealisten nichts mit den abstrakten Harmonielehren Hölzels und Kandinskys; die Tachisten verwarfen sowohl Harmonie wie Gegenstandsdarstellung, die Pop-Art-Künstler konnten von ihren Lehrern weder Décollage noch Readymade lernen, etc.
Die sozialistische Kunstentwicklung war demgegenüber kontinuierlicher. Aber im Rahmen der umfassenden Zielstellung gab es auch hier Diskontinuität. Die Lehre der Genre- und Historienmalerei wurde im Drang nach Monumentalisierung verworfen. Diese wiederum erschien unbefriedigend, als die detaillierte Darstellung angestrebt wurde, etc.

Das Bedürfnis, in die "Geheimnisse" des künstlerischen Gestaltens einzudringen, hat es immer gegeben, und deshalb haben zu allen Zeiten berufene Meister nach Regeln gesucht und Ratschläge erteilt.

Die meisten dieser Lehren gehen von einem bestehenden bzw. einem als generelles Muster erscheinenden Kunstideal aus. Da sich dieses Ideal jedoch mit der Gesellschaftsstruktur verändert, widersprechen sich alle diese Lehren in dem Maße, wie die von ihnen jeweils widergespiegelte gesellschaftliche Realität einer anderen widerspricht.

In der sozialistischen Entwicklung unserer gegenwärtigen Epoche kann eine Lehre der Bildgestaltung nur sinnvoll sein, wenn sie auf der Erkenntnis der grundsätzlichen Entsprechung von Kunst und Gesellschaft aufbaut, die durch die Theorie des Marxismus-Leninismus nachgewiesen ist.
Von hier leitet sich die für unsere einzelnen wissenschaftlichen Untersuchungen grundlegende These ab, daß die Struktur der Formgestalt der Kunst (in unserem Falle: der Malerei) invariant ist, ihre jeweiligen Gestaltungsprinzipien, ihre Gestaltungskonzeption jedoch variant sind. (1)
Erst von der Position des Marxismus-Leninismus ist es also möglich, eine Gestaltungslehre auf der Einsicht in den grundsätzlichen Inhalt-Form-Zusammenhang aufzubauen. Eine so begründete Lehre wird auch nicht der Gefahr erliegen, starre Regeln aufzustellen, sondern die Möglichkeit vieler individueller Gestaltungsweisen in der sozialistischen Gegenwartskunst theoretisch begründen.
Im Zusammenhang mit der Abhängigkeit des gesamten gesellschaftlichen Bewußtseins und aller Zweige der geistigen Produktion vom sozialen Leben der Menschen, schrieb Karl Marx, daß die geistige Tätigkeit der Gesellschaft "... keine Geschichte, ... keine Entwicklung (habe), sondern die ihre materielle Produktion und ihren materiellen Verkehr entwickelnden Menschen ändern mit dieser ihrer Wirklichkeit auch ihr Denken und die Produkte ihres Denkens." (2)
Von dieser Grunderkenntnis ausgehend, betrachten wir auch die bildnerische Form, in der der künstlerische Inhalt verwirklicht ist. Denn Inhalt und Form bilden in der Kunst eine Einheit in der Weise, daß Formänderungen zwangsläufig inhaltliche Änderungen und umgekehrt ergeben.

Form ist uns dabei stets auf der Verallgemeinerungsebene [illegible] Gestalt der Kunst Grundlage der Untersuchung.

Wenn wir die Form (als Vergegenständlichung von gesellschaftlichem Bewußtsein) in ihrer historischen Veränderung untersuchen, so müssen wir ihr dementsprechend auch die Struktur des gesellschaftlichen Seins gegenüber.

Unsere Untersuchungen richten sich nur auf eine Kunstgattung, die Malerei.

Die dieser vorausgehende Struktur der Formgestalt dieser Gattung hat sich im Verlaufe der Untersuchungen als tragfähig erwiesen und damit bestätigt.

Diese Gattungsstruktur der Malerei bot auch eine günstige Möglichkeit, den umfangreichen Problemkreis derart in einzelne Untersuchungsgebiete aufzuteilen, daß die Einzelarbeiten sowohl selbständige Aussagen haben als auch nach Baukastenart sich ergänzen.

Folgende Themen sind in diesem Komplex bearbeitet worden:

1. Zur Stellung der Bildfarbe zur Konstituierung der Bildgestalt der Malerei und die Inhaltfunktion ihrer Gestaltungsprinzipien, Verfasser: Marie-Luise Schaum
2. Zur Stellung des Bildraumes zur Konstituierung der Bildgestalt der Malerei und die Inhaltfunktion seiner Gestaltungsprinzipien, Verfasser Ulrike Sack
3. Zur Stellung der Bildform zur Konstituierung der Bildgestalt der Malerei und die Inhaltfunktion ihrer Gestaltungsprinzipien Verfasser: Roland Berger
4. Zur Stellung des Bildgegenstandes zur Konstituierung der Bildgestalt der Malerei und die Inhaltfunktion seiner Gestaltungsprinzipien, Verfasser: Isabella Rank
5. Zur Stellung der Bildeinheit zur Konstituierung der Bildgestalt der Malerei und die Inhaltfunktion ihrer Gestaltungsprinzipien, Verfasser: Marianne Schulz

Alle diese Arbeiten umfassen zusammen die fast vollständige Bearbeitung aller Bereiche der Gattungsstruktur (mit Ausnahme von Bildbewegung, Bildspannung und Bildkomposition).

Zugleich sind die zur Erhellung der Inhaltsfunktion der Gestaltungsprinzipien jeweils herangezogenen sozial-historischen Darlegungen so angelegt, daß in weitgehender Verallgemeinerung die wichtigsten Perioden der Geschichte erfaßt sind und damit die Beweisführung der Einzelarbeit bekräftigen.

Wir halten es für notwendig, unser Untersuchungsfeld über das bisher Dargelegte hinaus abzugrenzen:

1. Wir untersuchen nicht die speziellen Probleme der Rezeption, sondern nur deren objektive Grundlage als gesetzmäßiges Verhältnis von Form und Inhalt. Die konkrete Rezeption erfolgt jedoch stets sowohl subjektiv als auch in einem bestimmten, komplizierten Kontext von Wirkungsbedingungen. Durch diese kann die gesetzmäßige durch die Form vermittelte Aussage weitgehend modifiziert werden.
   Für die spätere wissenschaftliche Untersuchung dieser Seite des Kunstprozesses bieten die Einsichten in den gesetzmäßigen Zusammenhang von Inhalt und Form günstige Ansätze.

2. Wir untersuchen nicht den Gestaltungsprozeß in seiner komplizierten Verbindung von subjektiven Faktoren (Talent, Temperament, gesellschaftliche Repräsentanz der Künstlerpersönlichkeit, Förderung oder Behinderung durch die Öffentlichkeit etc.). Auch für den Gestaltungsprozeß ist jedoch der gesetzmäßige Zusammenhang von Form und Inhalt die wesentliche Grundlage.

3. Wir leiten aus unserer Untersuchung keine Rezepte für bildnerische Tätigkeit ab.
   Gerade die Grundsätzlichkeit der von uns aufgezeigten Zusammenhänge legt im Gegenteil die Ausschöpfung vielfältiger Gestaltungsmöglichkeiten nahe. In dieser Richtung, und auf den Ergebnissen unserer Arbeiten aufbauend, kann auch durchaus eine praktikable Anleitung für die Hand des Kunstpädagogen ausgearbeitet werden. Sie wird aber in der vorliegenden Arbeit noch nicht geboten.

4. Während wir nur die in den Epochen wirkenden Prinzipien der Gestaltung eingehen, sind dabei die Gestaltungsmittel und -verfahren im engeren Sinne noch nicht in die Darlegungen einbezogen.

5. Die zur Veranschaulichung der Probleme ausgewählten Bilder werden als repräsentativ für jeweils viele ihrer Art herangezogen. Sie werden nicht in ihrer künstlerischen Qualität gewertet.

Aus dem Charakter der Gesamtforschung ergibt sich, daß bestimmte Probleme, die für alle Arbeitsgebiete des Forschungskomplexes bedeutsam sind, kollektiv erarbeitet wurden.
Das trifft in unterschiedlichem Maße für folgende Kapitel zu: Vorwort, Einleitung, Methode der Untersuchung, Anwendung der Ergebnisse auf die Gegenwartskunst.

Anmerkungen

1) Diese These und die Kategorien Gestaltungskonzeption, Gestaltungsprinzipien und Strukturbereiche wurden von W. F. Frankenstein ausgearbeitet.

2) Karl Marx/Friedrich Engels, Die deutsche Ideologie, in: Marx/Engels, Werke, Bd. 3, S. 27

Seite

Kapitel I Kunsttheoretische und gestaltungs-
[illegible]tische Grundlegung

[illegible] 1

[illegible] [illegible]g der Beziehung von Sein und Bewußtsein 4

[illegible] Gemeinsamkeiten des ästhetisch-künstlerischen Bewußtseins mit allen Arten des ideologischen Bewußtseins [illegible]

[illegible] Kunst als Widerspiegelung des gesellschaftlichen Seins [illegible]

[illegible] Kunst als wertende Aneignungsweise 6

[illegible] Unterscheidung von der wissenschaftlich exakten Widerspiegelung 7

[illegible] Der Klassencharakter der wertenden Aneignung 8

[illegible] Der objektive Charakter der Werte gegenüber dem Individuum 9

[illegible] Die realtive Selbständigkeit der Ideologie als Voraussetzung zur Erfüllung der sozialen Funktion 11

[illegible] Besonderheiten des ästhetisch-künstlerischen Bewußtseins 11

[illegible] Kunst als spezifisch ästhetische Aneignungsweise 11

[illegible] Die produktive Arbeit als Voraussetzung der ästhetischen Aneignungsweise 12

[illegible] Die ästhetischen Emotionen 13

[illegible] Die ästhetischen Ideale 14

[illegible] Die besondere Bedeutung der Verkörperung in der Kunst für die Kommunikation und ihre Konsequenz für die Existenzweise der materiellen Form als Inhalt-bedeutende Form 15

[illegible] Die allgemeine Gestaltungskonzeption als Grundlage der Kunstgestalt der Epoche 18

[illegible] Der allgemeine Kunstinhalt der Epoche 18

[illegible] Die allgemeine Gestaltungskonzeption 19

Seite

Das Verhältnis der invarianten Gattungs- zur variablen Gestaltungskon- 20

Die Gestaltungsprinzipien und deren Beziehung zum Inhalt 21

Das Verhältnis des Künstlers zu den Gestal- 33

Die Gattungsstruktur der Malerei 34

Das Verhältnis von Nachahmung und Organi- 24

Die Nachahmung und die Organisiertheit als grundlegende Kennzeichnung der Gattungsstruktur der Malerei und die aus ihnen resultierenden Beziehungen der Kunstgestalt 24

Die Variabilität der Dominanz von Nachahmung und Organisiertheit 27

Spezifische Merkmale der Gattung aus dem Gebildeaspekt 28

Die Strukturbereiche der Gattung 29

Kriterien ihrer Ableitung 29

Darstellung der Strukturbereiche 30

Die Verwirklichung von Nachahmung und Organisiertheit durch die Strukturbereiche 33

Die Gestaltungskonzeption der Malerei als variable Epochenbestimmung der Gattungsstruktur 34

Die Spezifik der Bildfarbe als Strukturbereich der Malerei 36

Die Wesensbestimmung der Bildfarbe und ihre Unterscheidung von der außer-ästhetischen Farbe 36

Abgrenzung des Strukturbereichs Bildfarbe von dem künstlerischen Mittel Farbe 40

Der generelle Beitrag des Strukturbereichs Bildfarbe zur Bildgestalt der Gattung 42

Erläuterung des Begriffes 42

		Seite
3.2.	Die Veränderbarkeit der Abbilder der Malerei	43
3.2.1.	Farbigkeit als speziellste Eigenschaft [illegible]bung - Begründung der Notwendigkeit [illegible]	43
3.2.2.	Die emotionale Wirksamkeit der Bildfarbe als Ergebnis bunter Farbarten (Farbton)	44
3.2.3.	Der farbige Anmutungswert und seine eingeschränkte Gültigkeit	48
3.2.4.	Die Reflexion der veränderten Farbigkeit der Werke der Malerei unterschiedlicher Epochen in der kunsttheoretischen Literatur	49
3.3.	Die Bildfarbe als Nachahmung der farbigen Wirklichkeitserscheinung	51
3.3.1.	Das Ähnlichkeitsverhältnis der Bildfarbe zur farbigen Wirklichkeitserscheinung	51
3.3.2.	Die wahrnehmungspsychologischen Voraussetzungen zur Gestaltung des Ähnlichkeitsverhältnisses der Bildfarbe zur Wirklichkeitserscheinung	
3.3.3.	Die Reflexion des Gegenstandsbezuges der Bildfarbe in der Literatur	58
3.3.4.	Die Realisierung des Ähnlichkeitsverhältnisses im Strukturbereich Bildfarbe	60
3.4.	Der Beitrag der Bildfarbe zur Organisiertheit des Bildes	62
3.4.1.	Der Farbzusammenhang als farbiger Objektzusammenhang	62
3.4.2.	Theoretische Positionen zur Beteiligung der Bildfarbe an der Organisiertheit des Bildes	65
3.4.3.	Die farbigen Spannungsbeziehungen im Bild	68
3.4.4.	Die farbige Geschlossenheit und farbige Isoliertheit innerhalb des Bildganzen	73
3.4.5.	Die Teilaspekte der Organisiertheit als Einheit in den Prinzipien der Bildfarbe	76
4.	Konsequenzen aus dem generellen Beitrag der Bildfarbe für die Gattung	77
4.1.	Ähnlichkeit und Organisiertheit als dialektisches Verhältnis im Strukturbereich Bildfarbe in seinen Konsequenzen für die Gattung	
4.1.1.	Beitrag des Strukturbereichs Bildfarbe zur Gattungsbildung der Gattung	78

		Seite
4.	Die Farbe als Symbolträger	80
5.	Die Prinzipien der Bildfarbe und deren Ordnungssysten	
5.1.	Die Prinzipien der Bildfarbe als Träger einer bestimmten Inhaltsfunktion	82
5.2.	Der spezielle Beitrag der Prinzipien der Bildfarbe zur Gestaltungskonzeption der Epoche	82
5.3.	Das Ordnungssystem der Prinzipien der Bildfarbe	85
5.3.1.	Der Grad der Abhebung	85
5.3.2.	Der Charakter der Abhebung	86
5.3.3.	Die Stufen der Abgehobenheit	88
5.4.	Beschreibung der in den Stufen verwendeten Prinzipien der Bildfarbe	89
6.	Schlußbemerkung zur Spezifik der Bildfarbe	115
Kapitel III	Zur Methode unserer Untersuchung	116
Kapitel IV	Wandel der Gestaltungsprinzipien der Bildfarbe der allgemeinen Gestaltungskonzeption der Malerei im Zusammenhang mit dem Wandel der Gesellschaftsstrukturen in der Zeit von ca. 1840 bis 1970 in Europa	129
1.	Periodisierung des Zeitraumes	129
1.1.	Kennzeichnung des Gesamtzeitraumes und Folgerungen zum Periodisierungsvorgehen im Untersuchungszeitraum dieses Kapitels	129
1.2.	Bemerkungen zur Periodisierung des kapitalistischen Systems	131
1.2.1.	Kennzeichnung der dualen Etappe kapitalistischer Entwicklung	133
1.2.2.	Kennzeichnung der trinitären Etappe kapitalistischer Entwicklung	134
1.2.3.	Periodisierung der Entwicklungsphasen des kapitalistischen Systems im Untersuchungszeitraum	136

		Seite
1.3.1.	Kennzeichnung des homogenen sozialistischen Systems	138
1.3.2.	Periodisierung der Entwicklungsetappen des Sozialismus von 1917 bis zur Gegenwart und Charakterisierung der beiden Etappen	140
2.	Die Prinzipien der Bildfarbe in der Gestaltungskonzeption der Malerei einiger entwickelter kapitalistischer Länder Europas im Zeitraum von 1840 - 1970 in vergleichender Gegenüberstellung zu den gesellschaftlichen Verhältnissen	141
2.1.	Charakter der sozial-ökonomischen Struktur des Fabrikkapitalismus einiger Länder Europas in der Zeit von 1840 - 1870, Art und Weise der Interessenvertretung der breiten Volksmassen durch die herrschende Klasse	141
2.2.	Bildauswahl	141
2.3.	Beschreibung der Prinzipien der Bildfarbe in der Gestaltungskonzeption des Zeitraumes	144
2.3.1.	Die Rolle der Prinzipien in der Gestaltungskonzeption	144
2.3.2.	Grad und Charakter der Abhebung der Prinzipien der Bildfarbe	144
2.3.3.	Zusammenfassende Beschreibung der angewendeten Prinzipien	149
2.4.	Das Weltverhältnis	150
2.5.	These	150
3.	Die Prinzipien der Bildfarbe in der Gestaltungskonzeption der Umbruchperiode des Kapitalismus der freien Konkurrenz zum Imperialismus in vergleichender Gegenüberstellung zu den gesellschaftlichen Verhältnissen des Zeitraumes 1970 - 1900 in den entwickelten kapitalistischen Ländern Europas	151
3.1.	Charakter der sozial-ökonomischen Struktur im Zeitraum von 1870 - 1900 in den entwickelten kapitalistischen Ländern Europas, und Weise der Interessenvertretung der breiten Volksmassen	151

		Seite
3.2.	Bildauswahl	151
3.3.	Beschreibung der Prinzipien der Bildfarbe in der Gestaltungskonzeption des Zeitraumes	156
3.3.1.	Rolle der Prinzipien der Bildfarbe in der Gestaltungskonzeption	156
3.3.2.	Grad und Charakter der Abhebung der Prinzipien der Bildfarbe	157
3.3.3.	Zusammenfassende Darstellung der angewendeten Prinzipien	168
3.4.	Aussagen zum Weltverhältnis	169
3.5.	These	172
4.	Die Prinzipien der Bildfarbe in der Gestaltungskonzeption der Kunst des Imperialismus in der Etappe von 1900 - 1950 in vergleichender Gegenüberstellung zu den gesellschaftlichen Verhältnissen in den entwickelten kapitalistischen Ländern Europas	173
4.1.	Charakter der sozial-ökonomischen Struktur im Zeitraum von 1900 - 1950 in den entwickelten kapitalistischen Ländern Europas Art und Weise der Interessenvertretung der Volksmassen durch die herrschende Klasse	173
4.2.	Bildauswahl	173
4.3.	Beschreibung der angewendeten Prinzipien des Strukturbereiches Bildfarbe	177
4.3.1.	Die Rolle der Prinzipien der Bildfarbe in der allgemeinen Gestaltungskonzeption der Etappe	177
4.3.2.	Grad und Charakter der Abhebung der Prinzipien der Bildfarbe	180
4.3.3.	Zusammenfassung der Prinzipien der Bildfarbe der Gestaltungskonzeption der Etappe	189
4.4.	Aussagen zum Weltverhältnis der ersten Periode imperialistischer Entwicklung	194
4.5.	These	

Seite

5.	Die Prinzipien der Bildfarbe in der Gestaltungskonzeption des staatsmonopolistischen Kapitalismus in der Etappe von 1950 - 1970 in vergleichender Gegenüberstellung zu den gesellschaftlichen Verhältnissen	194
5.1.	Charakter der sozial-ökonomischen Struktur des staatsmonopolistischen Kapitalismus Art und Weise der Interessenvertretung der Volksmassen durch die herrschende Klasse	197
5.2.	Bildauswahl	194
5.3.	Beschreibung der Prinzipien des Strukturbereichs Bildfarbe in der allgemeinen Gestaltungskonzeption der herrschenden Kunst des staatsmonopolistischen Kapitalismus	197
5.3.1.	Die Rolle der Prinzipien der Bildfarbe in der Gestaltungskonzeption	197
5.3.2.	Grad und Charakter der Abhebung der Prinzipien der Bildfarbe	197
5.3.3.	Zusammenfassung zur Beschreibung der Prinzipien der Bildfarbe	204
5.4.	Aussagen zum Weltverhältnis	207
5.5.	These	209
5.6.	Ergebnisse aus der Betrachtung der Prinzipien der Bildfarbe parallel zur Sozialstruktur des Gesamtzeitraumes	209
6.	Die Prinzipien der Bildfarbe in der Gestaltungskonzeption der Malerei der 2. Kultur des Imperialismus	212
	1. bis zur Existenz des 1. Arbeiter-und-Bauern-Staates	
	2. seit der Existenz der Sowjetunion	
6.1.	Gesellschaft und Bildauswahl vor 1917	212
6.1.1.	Soziale Struktur und deren Reflexion vom Standpunkt der Unterdrückten vor 1917	212
6.1.2.	Bemerkungen zur Bildauswahl	213

		Seite
5.	Die Prinzipien der Bildfarbe in der Gestaltungskonzeption des staatsmonopolistischen Kapitalismus in der Etappe von 1950 - 1970 in vergleichender Gegenüberstellung zu den gesellschaftlichen Verhältnissen	194
5.1.	Charakter der sozial-ökonomischen Struktur des staatsmonopolistischen Kapitalismus Art und Weise der Interessenvertretung der Volksmassen durch die herrschende Klasse	197
5.2.	Bildauswahl	194
5.3.	Beschreibung der Prinzipien des Strukturbereichs Bildfarbe in der allgemeinen Gestaltungskonzeption der herrschenden Kunst des staatsmonopolistischen Kapitalismus	197
5.3.1.	Die Rolle der Prinzipien der Bildfarbe in der Gestaltungskonzeption	197
5.3.2.	Grad und Charakter der Abhebung der Prinzipien der Bildfarbe	197
5.3.3.	Zusammenfassung zur Beschreibung der Prinzipien der Bildfarbe	204
5.4.	Aussagen zum Weltverhältnis	207
5.5.	These	209
5.6.	Ergebnisse aus der Betrachtung der Prinzipien der Bildfarbe parallel zur Sozialstruktur des Gesamtzeitraumes	209
6.	Die Prinzipien der Bildfarbe in der Gestaltungskonzeption der Malerei der 2. Kultur des Imperialismus 1. bis zur Existenz des 1. Arbeiter-und-Bauern-Staates 2. seit der Existenz der Sowjetunion	212
6.1.	Gesellschaft und Bildauswahl vor 1917	212
6.1.1.	Soziale Struktur und deren Reflexion vom Standpunkt der Unterdrückten vor 1917	212
6.1.2.	Bemerkungen zur Bildauswahl	213

Seite

Gesellschaft und Bildauswahl nach 1917

Reflexion des sozialen Seins vom Standpunkt der revolutionären Arbeiterklasse nach 1917 214

Bemerkungen zur Bildauswahl 214

Beschreibung der Prinzipien der Bildfarbe beider Konzeptionsausprägungen 214

Beschreibung der Prinzipien der Bildfarbe in der 1. Etappe 214

Beschreibung der Prinzipien der Bildfarbe in der 2. Etappe 216

Zusammenfassung 219

These

Die Prinzipien der Bildfarbe in der Gestaltungskonzeption der sozialistischen Malerei von 1917 - 1970 in vergleichender Gegenüberstellung zu den gesellschaftlichen Verhältnissen 222

Charakter der sozial-ökonomischen Struktur des Sozialismus 222

Interessenvertretung der Volksmassen unter der Bedingung der Existenz des Sozialismus in einem Land, in der Sowjetunion 222

In der Etappe der Existenz des sozialistischen Weltsystems in der Auseinandersetzung mit dem Imperialismus 222

Bemerkungen zur Bildauswahl beider Etappen 222

Beschreibung der Prinzipien der Bildfarbe in der Gestaltungskonzeption der 1. Etappe sozialistischer Entwicklung, der sowjetischen Malerei von 1917 - 1950 225

Beschreibung der Prinzipien der Bildfarbe in der Gestaltungskonzeption der 2. Etappe sozialistischer Entwicklung, der Malerei der UdSSR und der DDR von 1950 bis zur Gegenwart 230

Zusammenfassung der verwendeten Prinzipien der Bildfarbe beider Etappen 237

		Seite
V.4.	Das Weltverhältnis	238
V.5.	These	240
6.	Ergebnisse aus dem Vergleich der Prinzipien der Bildfarbe in der allgemeinen Gestaltungskonzeption des Imperialismus mit den Prinzipien der Bildfarbe in der allgemeinen Gestaltungskonzeption der Malerei des Sozialismus	240
Kapitel V	Der Wandel der Prinzipien der Bildfarbe in der allgemeinen Gestaltungskonzeption der Malerei im Zusammenhang mit dem Wandel der Gesellschaftsstruktur im Zeitraum von ca. 800 - 1600 in Westeuropa	243
1.	Zusammenfassende Darstellung der gesellschaftlichen Verhältnisse des Zeitraumes	243
1.1.	Die Periode ausgeprägter Hörigkeitsverhältnisse (Feudalismus) in Westeuropa	
1.2.	Die Periode des Wandels der Grundstruktur der Hörigkeitsverhältnisse durch die Entstehung der Städte in Westeuropa	
1.3.	Die Etappe des Manufakturkapitalismus	
2.	Beschreibung der Prinzipien der Bildfarbe in der allgemeinen Gestaltungskonzeption der Malerei des Zeitraumes von ca. 800 - 1600 in Westeuropa	247
2.1.	Beschreibung der Prinzipien der Bildfarbe in der allgemeinen Gestaltungskonzeption der Malerei in der Periode ausgeprägter Hörigkeitsverhältnisse in Westeuropa (Feudalismus)	247
2.2.	Beschreibung der Prinzipien der Bildfarbe im Zeitraum der Wandlung der Grundstruktur der Hörigkeitsverhältnisse durch die Entstehung der Städte - bezogen auf die Tafelmalerei im späteren Raum Deutschlands und Frankreichs	257

		Seite
2.3.	Beschreibung der Prinzipien der Bildfarbe in der allgemeinen Gestaltungskonzeption der Malerei der Etappe des Manufakturkapitalismus	263
3.	Zusammenfassung	270
4.	Aussagen zum Untersuchungsaspekt	272
5.	Ergebnisse aus der wiederholten Verwendung bestimmter Prinzipien der Bildfarbe in bestimmten historischen Epochen, Schlußfolgerungen zur bestimmten Inhaltsfunktion der Prinzipien der Bildfarbe	273
		273
5.1.	Ergebnisse	273
5.2.	Schlußfolgerungen	275
5.3.	These	279
5.4.	Einschränkungen	279

KAPITEL I

Ästhetiktheoretische und gestaltungstheoretische Grundlegung

Vorbemerkung

Unsere Untersuchung konzentriert sich auf die direkten Gestaltungsprobleme der Malerei, die wir stammgen sehen in dem dialektischen Verhältnis von Kunst und Gesellschaft, von Sein und Bewußtsein des gesellschaftlichen Menschen.

Die spezifische Konkretheit der Kunst als Verkörperung ästhetisch-künstlerischen Bewußtseins bringt in bezug auf den Inhalt-Form-Zusammenhang eine Besonderheit hervor: Die künstlerische Gestalt besitzt eine natürliche, direkte Beziehung zu dem von ihr getragenen Inhalt; sie ist als Sinnträger nicht neutral, wie die Wörter und Laute als materielle Gestalt der Begriffsinhalte des Denkens, deren Zusammenhang zum Inhalt beliebig fixierbar, zufällig ist, wie dies die verschiedenen natürlichen Sprachen bezeugen.

Diese Voranmerkung führt uns dazu, den vom Marxismus-Leninismus gewiesenen Zusammenhang von Sein und Bewußtsein, in dem das ästhetisch-künstlerische Bewußtsein als besondere Form ideologischen Bewußtseins integriert ist, auch in seinen Konsequenzen auf die Kunstgestalt zu erörtern.

Wie in der Einleitung bereits ausgeführt wurde, bedarf eine derartige Untersuchung weiter historischer Zeiträume; sie ist außerdem genötigt, ihre Aussagen auf höchster Abstraktionsebene zu treffen, muß sie aber aus historisch konkretem Material gewinnen und für historisch konkrete Kunstprozesse wieder anwendbar machen. In unserem Forschungsvorhaben durchdringen sich daher unweigerlich drei Ebenen, die wir klären wollen:

1) Zur Aufdeckung der gesellschaftlichen Entwicklungsgesetze ist es notwendig, sich allgemeinster Kategorien zu bedienen, wie sie in den Begriffen Sein und Bewußtsein gegeben sind. Sie besitzen für den gesamten Zeitraum menschlicher Entwicklung Gültigkeit und vermögen die grundlegenden Beziehungen zueinander zu erfassen.

Entsprechend haben wir auch für die Kunst und deren Gestalt Kategorien dieses Allgemeinheitsgrades zu nutzen bzw. zu entwickeln, um die grundlegenden Wechselbeziehungen zwischen ästhetisch-künstlerischem Bewußtsein und gesellschaftlichem Sein erfassen zu können.

2. Als [illegible] prägt, ist die Kunst den Veränderungen der gesellschaftlichen Ver[illegible] unterworfen. Es bedarf aus diesem Grunde einer zweiten Art von Kategorien, die in der Lage sind, dem Epochecharakter der konkreten Kunsterscheinung und deren sozialen Ursachen Rechnung zu tragen. Diese Art der Kategorien besitzt in der engeren Bezugsebene Gültigkeit, ist aber aus der übergeordneten Bezugsebene abgeleitet.

3. Schließlich durchdringt sich die materialistische Deutung des Zusammenhangs von gesellschaftlichem Sein und Kunst in der Erfassung in konkreten Epochen mit dem durchgängig historisierenden Aspekt. Ein historisch materialistisches Herangehen an die Probleme der Kunstform muß
   1. die Veränderung der Kunstgestalt als Widerspiegelung [illegible] gesellschaftlicher Verhältnisse erfassen,
   2. aber auch die Veränderung auf Grund der gesamten historischen Entwicklung der Menschheit beachten.

Besonders bei der Erörterung des historischen Aspekts darf nicht der Gegenstand negiert werden, der unter historischem Aspekt betrachtet werden soll. Wir sind uns bewußt, daß die Entwicklung des Menschen von der Urgesellschaft bis zur Gegenwart trotz ihrer ungeheuren Fortschritte immer eine Entwicklung der m e n s c h l i c h e n G a t t u n g bleibt. Ebenso ist in unserem Untersuchungszeitraum die Malerei als Gattung erhalten geblieben, die Kunst in ihrer Entwicklung Kunst geblieben. Wir haben es also mit Zeiträumen zu tun, in denen der Untersuchungsgegenstand selbst in seinem Wesen bestehenbleibt.
Neben dem historisierenden Aspekt ist die Erörterung der grundlegenden Wechselbeziehung zwischen gesellschaftlichem Sein und Kunst in jedem historischen Zeitraum zu beachten.

Beide verhalten sich wie eine vertikale [illegible] eine horizontale Betrachtung zueinander.
Wir halten es für fehlerhaft, beide Aspekte zu verwischen. Die Anwendung der historisch materialistischen Methode erfordert, um beide in ihrer gegenseitigen Verflechtung zu erfassen, eine analytische Trennung in der Forschung zum Zwecke der Aufdeckung der einzeln wirkenden Gesetzmäßig[illegible]

Wenn wir zur Analyse der Veränderung der Kunstgestalt im Zusammenhang mit der Veränderung der gesellschaftli[illegible] Verhältnisse den Entwicklungsgedanken zurückstellen, so liegen dieser Entscheidung jedoch nicht in erster Linie methodologische Ursachen zugrunde. Die schwerpunktmäßige Betrachtung der Kunst als Epochenerscheinung liegt im Gegenstand selbst [illegible]

> "Wir müssen verstehen, daß keine Epoche über die absolute ästhetische Wahrheit verfügte, weil es keine ab[illegible] [illegible] was diesen Idealen entsprach, und sie voll[illegible] [illegible] bedingt und historisch verän[illegible]" [illegible]

Bringen wir die hier geäußerte konkret-historische Bedingtheit in Zusammenhang mit den Faktoren, von denen nach materialistischer Geschichtsauffassung die historische Veränderlichkeit der Kunst abhängig ist, so führt er uns unweigerlich zu der Marxschen Äußerung: "Kunst hat keine Geschichte." Die darin betonte Abhängigkeit der Veränderung der Kunst von der Veränderung der materiellen gesellschaftlichen Verhältnisse stützt unsere Untersuchungsmethode in weit größerem Maße.

Um für die [illegible] und komplizierten Probleme unseres Untersuchungsgegenstandes die nötige Ausgangsbasis zu erhalten, werden wir in diesem Kapitel einige [illegible]theoretische Fragen aufwerfen, um daran unsere Auffassung über die Gestaltungsstruktur der Gattung und deren historisch variable Erscheinungsform, die allgemeine Gestaltungskonzeption, anzuschließen.

Hier schaffen deutet gleichzeitig die Voraussetzung zur Darlegung der spezifischen Probleme der Bildkunst, deren Lösung an diesen Gesetzen gebunden ist.

1. Zur Problematik der Beziehung von Sein und Bewußtsein

1.1. Gemeinsamkeiten des ästhetisch-künstlerischen Bewußtseins mit anderen Arten des ideologischen Bewußtseins

1.1.1. Die materialistische Geschichtsauffassung charakterisierend, schreibt Karl Marx, daß die menschliche Gesellschaft in ihrer Grundstufe auf jeder Stufe "E i n v e r h ä l t n i s z u r N a t u r u n d d e r I n d i v i d u e n z u e i n a n d e r" vorfindet. (2) Dieses wandelbare, auf der sozialökonomischen Struktur der Gesellschaft beruhende Verhältnis findet nur jeweils besondere Weise seinen Ausdruck in den Formen (Typen) des ideologischen Bewußtseins, ist also auch Grundlage des ästhetisch-künstlerischen Weltverhältnisses.

Für das gesellschaftliche Bewußtsein als Gesamtheit, im weiteren Sinne verstanden (3), wird dieser Zusammenhang von Marx grundlegend beschrieben:

> "In der gesellschaftlichen Produktion ihres Lebens gehen die Menschen bestimmte, notwendige, von ihrem Willen unabhängige Verhältnisse ein, Produktionsverhältnisse, die einer bestimmten Entwicklungsstufe ihrer materiellen Produktivkräfte entsprechen. Die Gesamtheit dieser Produktionsverhältnisse bildet die ökonomische Struktur der Gesellschaft, die reale Basis, worauf sich ein juristischer und politischer Überbau erhebt, und welcher bestimmte Bewußtseinsformen entsprechen. Die Produktionsweise des materiellen Lebens bedingt den sozialen, politischen und geistigen Lebensprozeß überhaupt. Es ist nicht das Bewußtsein der Menschen, das ihr Sein, sondern umgekehrt ihr gesellschaftliches Sein, das ihr Bewußtsein bestimmt." (4)

Den Bedingungen dieses Zusammenhanges, der Determiniertheit durch das gesellschaftliche Sein, unterliegt auch die Kunst als Verkörperung ästhetisch-künstlerischen Bewußtseins. Gleichzeitig haben wir - gemäß der Leninschen Abbildtheorie - in dieser wie in der Wesentlichkeit des gesellschaftlichen Seins dessen Widerspiegelung zu sehen.

Kunst ist nicht bloße Entäußerung des sozialen Seins der Menschen. Vielmehr liegt hier ein Kausalverhältnis vor:

> "Der objektiv existierende Ursache-Folge-Zusammenhang zwischen gesellschaftlichem Sein und gesellschaftlichem Bewußtsein läßt ... die Thesen: 'Das gesellschaftliche Sein bestimmt das gesellschaftliche Bewußtsein' und: 'Das gesellschaftliche Bewußtsein ist die Widerspiegelung des gesellschaftlichen Seins' als [illegible] erkennen" (5).

Innerhalb des Kausalverhältnisses wird mit der Determiniertheit das gesellschaftliche Sein auch in seiner Beziehung zum ästhetisch-künstlerischen Bewußtsein als hervorbringende Ursache betont. Die Reflexion ist sekundär, vom gesellschaftlichen Sein abgeleitet. Sie ist dessen Produkt.

[illegible] ist die Kunst einerseits als "Bewußtwerden", als "Ausdruck" des gesellschaftlichen Seins aufzufassen, wie auch die Ideologie ihrem Wesen nach als "Selbstbewußtsein der Gesellschaft" bezeichnet wird (6), andererseits in ihr wie in jeder ideologischen Neigungsweise E n t s p r e c h u n g zum gesellschaftlichen Sein zu erwarten.

Dieser Widerspiegelungsaspekt wird von uns hervorgehoben, da er eines der wesentlichen Axiome unserer Forschungshypothese bildet. Er bietet die Basis für die Begründung der objektiven Seite in der Epochegestalt der Malerei, die wir zu erfassen suchen. Allerdings wäre unsere Darstellung des Kausalverhältnisses von Kunst und Gesellschaft einseitig, wenn wir die Kunst - unter Betonung der Entsprechung - nur als Folge, als Selbstausdruck der Gesellschaft kennzeichnen würden.

> "Ursache und Wirkung sind keine metaphysischen Gegensätze, so als seien die einen Erscheinungen nur Ursache, die anderen nur Wirkung. In bestimmten Prozessen findet eine R ü c k w i r k u n g der Folgeerscheinung auf ihre Ursache statt.
> Wenn z. B. in der gesellschaftlichen Entwicklung bestimmte sozialökonomische Verhältnisse bestimmte Ideologien ursächlich hervorrufen, so wirken diese Ideologien ihrerseits auf die Entwicklung der sozialökonomischen Verhältnisse zurück, üben einen Einfluß auf diese aus, wobei aber letztlich die sozialökonomischen Verhältnisse das Bestimmende bleiben." (7)

Kunst ist nicht bloße Entäußerung des sozialen Seins der Menschen. Vielmehr liegt hier ein Kausalverhältnis vor:

> "Der objektiv existierende Ursache-Folge-Zusammenhang zwischen gesellschaftlichem Sein und gesellschaftlichem Bewußtsein läßt ... die Thesen: 'Das gesellschaftliche Sein bestimmt das gesellschaftliche Bewußtsein' und: 'Das gesellschaftliche Bewußtsein ist die Widerspiegelung des gesellschaftlichen Seins' als gleichwertig [illegible] Seiten ... erkennen" (5).

Innerhalb des Kausalverhältnisses wird mit der Determiniertheit das gesellschaftliche Sein auch in seiner Beziehung zum ästhetisch-künstlerischen Bewußtsein als hervorbringende Ursache betont. Die Reflexion ist sekundär, vom gesellschaftlichen Sein abgeleitet. Sie ist dessen Produkt.

[illegible] empfiehlt es, die Kunst einerseits als "Bewußtwerden", als "Ausdruck" des gesellschaftlichen Seins aufzufassen, wie auch die Ideologie ihrem Wesen nach als "Selbstbewußtsein der Gesellschaft" bezeichnet wird (6), andererseits in ihr wie in jeder ideologischen Neigungsweise E n t s p r e c h u n g zum gesellschaftlichen Sein zu erwarten.

Dieser Widerspiegelungsaspekt wird von uns hervorgehoben, da er eines der wesentlichen Axiome unserer Forschungshypothese bildet. Er bietet die Basis für die Begründung der objektiven Seite in der Epochegestalt der Malerei, die wir zu erfassen suchen. Allerdings wäre unsere Darstellung des Kausalverhältnisses von Kunst und Gesellschaft einseitig, wenn wir die Kunst - unter Betonung der Entsprechung - nur als Folge, als Selbstausdruck der Gesellschaft kennzeichnen würden.

> "Ursache und Wirkung sind keine metaphysischen Gegensätze, so als seien die einen Erscheinungen nur Ursache, die anderen nur Wirkung. In bestimmten Prozessen findet eine R ü c k w i r k u n g der Folgeerscheinung auf ihre Ursache statt.
> Wenn z. B. in der gesellschaftlichen Entwicklung bestimmte sozialökonomische Verhältnisse bestimmte Ideologien ursächlich hervorrufen, so wirken diese Ideologien ihrerseits auf die Entwicklung der sozialökonomischen Verhältnisse zurück, üben einen Einfluß auf diese aus, wobei aber letztlich die sozialökonomischen Verhältnisse das Bestimmende bleiben." (7)

Die Widerspiegelung der gesellschaftlichen Realität war von Anfang an nicht Selbstzweck, sondern notwendiges Mittel, die gesellschaftliche Existenz des Menschen zu sichern und gleichzeitig deren voranschreitende Entwicklung zu bewirken.

Das spezifische Selbstverständnis der menschlichen Gesellschaft bei seiner sozialen Genese, beruht auf einem sozialen Bedürfnis, dessen Befriedigung gleichzeitig die Funktion der Widerspiegelung ausmacht:

Die Gebundenheit des gesellschaftlichen Seins des Menschen an die Existenz von Einzelwesen sowie die Besonderheit des menschlichen Lebens, ständig reproduziert werden zu müssen, erfordern die ständige Eingliederung des menschlichen Individuums in das gesellschaftliche Gemeinwesen. Sie bilden damit sowohl Voraussetzung als auch Ziel der sozialen Funktion des ideologischen Bewußtseins. (8) Die Widerspiegelung und ihr Ziel, das als soziale Funktion erscheint, bedingen sich also gegenseitig.

Marx und Engels haben die Bedeutung beider Aspekte hervorgehoben. (9) Ebenso hielt Lenin eine

> "Analyse geistiger Erscheinungen lediglich unter erkenntnistheoretischem oder lediglich unter soziologischem Aspekt für unzureichend und nahm beide in ihrer Einheit." (10)

aus dem Einbezogensein in den gesetzmäßigen Zusammenhang von gesellschaftlichem Sein und gesellschaftlichem Bewußtsein kann daher für die Kunst konstatiert werden,

1. daß sie durch das gesellschaftliche Sein **b e s t i m m t** wird,
2. daß sie das gesellschaftliche Sein **w i d e r s p i e g e l t**,
3. daß sie auf das gesellschaftliche Sein **z u r ü c k w i r k t**.

Wir haben damit die allgemeinsten Wesensmerkmale der Kunst erfaßt, die sie mit dem gesellschaftlichen Bewußtsein als Gesamtheit gemeinsam hat.

1.1.2. Wir betrachten nunmehr Eigenschaften, die sich aus einer etwas engeren Bezugsebene ergeben:

Die Kunst als bedeutende Form des ästhetischen Bewußtseins gehört der ideologischen Sphäre des gesellschaftlichen Bewußtseins an,

in der ein w e r t o r i e n t i e r t e s V e r h ä l t n i s zur Welt hergestellt wird. Die Formen des ideologischen Bewußtseins spiegeln das Sein vor allem als Werte (Grundsätze, Zielvorstellungen, Leitbilder, Normen, Ideale) wider. Der Bezug des Menschen auf sich selbst als gesellschaftliches Subjekt ist diesem wertenden Weltverhältnis immanent.

> "Die objektive Welt wird hier nicht, wie z.B. soll gesagt würde, in ihrem "An-sich-Sein", sondern in ihrem "Für-uns-Sein", in ihrem Verhältnis zum Menschen, in ihrer Beziehung zu den menschlichen Bedürfnissen, in ihrer funktionalen Bedeutsamkeit usw. angeeignet, das heißt in ihren wertmäßigen Eigenschaften: denn der Wert eines Objekts besteht ja in dessen positiver Bedeutung für das Subjekt."(11)

Dieses Verhältnis beruht ursprünglich auf menschlichen Gattungsinteressen. Ausgangspunkt gesellschaftlicher Wertung war das ungesellschaftliche Gemeinwesen, das seinen Lebensunterhalt kollektiv sicherte. Der frühe homogene Zustand der Gesellschaft erzeugte daher einheitliche Wertungen. Erst im Laufe der Entwicklung zur Klassengesellschaft wurden sie von den Klasseninteressen bestimmt und mußten damit notwendig eine gegensätzliche Formierung erfahren, wobei zu beachten ist, daß die Wertung der ökonomisch herrschenden Klasse im allgemeinen dominiert.
Kommen allerdings die Werte, die auf den Interessen einer historisch progressiven Klasse basieren, den Interessen der menschlichen Gattung als ganze nahe, so bieten sie die Möglichkeit, die Interessen breiter Volksmassen voll zum Ausdruck zu bringen.
Im Sozialismus/Kommunismus wird in immer höherem Grade das ganze Volk Träger der ideologischen Wertsetzungen.

1.1.3. Von der ursprünglich komplexen bewußtseinsmäßigen Widerspiegelung menschlichen gesellschaftlichen Seins haben sich im Laufe der historischen Entwicklung nicht nur verschiedene Arten des gesellschaftlichen Bewußtseins abgespalten, sondern auch andere als wertende, andere als ideologische Arten.

> "Im historischen Prozeß der Abgrenzung und relativen Verselbständigung der erkenntnismäßigen und verhaltensbestimmten Orientierung des menschlichen Bewußtseins konstituierte sich das ästhetische Bewußtsein gerade als eine losgelöste Sphäre." (12)

Rein erkenntnismäßige Bestrebungen, die auf die Aufdeckung der Eigenschaften und Gesetzmäßigkeiten zielen, welche den Objekten selbst innewohnen, außerhalb und unabhängig von deren Rolle in der Lebenstätigkeit des Subjekts, setzt die Existierung der Wertung, des "Für-uns-Seins" voraus.

> "Diese ungleichmäßige Entwicklung der erkenntnistheoretischen und wertorientierten Aneignung der Welt erklärt sich daraus, daß die erstgenannte ein Zerreißen der real existierenden Beziehung zwischen Objekt und Subjekt erfordert, jene Selbstabstraktion des Subjekts, jenes Vermögen, das Objektive von allem Subjektiven zu trennen, das der Kindheit des Menschen und der Kindheit der Menschheit unmöglich ist." (13)

Das interessiert die Konsequenz für den Begriff des Widerspiegelns aus der Trennung rein-erkenntnismäßiger und wertorientierter Aneignung der Welt.
Wir sehen die Unterscheidung einerseits in der Art der Aneignung, die gleichzeitig zu anderen Ergebnissen führt, andererseits sehen wir eine wesentliche Seite der Unterscheidung beider Sphären im O b j e k t der Widerspiegelung. Das rein-erkennende Verhalten des Menschen richtet sich auf alle Objekte und Prozesse der realen Welt, einschließlich der eigenen gesellschaftlichen Existenz, die als Objekte der Wissenschaft von dieser exakt widergespiegelt werden, deren Abbilder vor allem die Form von Begriffen, Gesetzen, Hypothesen, Theorien usw. annehmen. Die Kunst spiegelt ihren spezifischen Gegenstand, den Menschen als Ensemble der gesellschaftlichen Verhältnisse in besonderer Weise, nicht wissenschaftlich exakt, aber auch als Entsprechung wider. Die Bedingungen, unter denen diese Entsprechungsherstellung erfolgt, liegen in den spezifischen Eigenschaften des ästhetisch-künstlerischen Bewußtseins bzw. innerhalb der Gattungsstruktur der Künste als dessen Verkörperung.

1.1.4. Der Begriff des Widerspiegelns kann damit nicht auf die wissenschaftliche Sphäre, auf das analoge Abbild reduziert werden. In der ideologischen Sphäre wird indirekt das soziale Sein bewußt, das wirkliche Verhältnis des Menschen zum Menschen in der Gesellschaft reflektiert. Die Veränderungen dieser Verhältnisse müssen zu Veränderungen der ideologischen Widerspiegelungen führen.

In der "parallelen" Veränderung sehen wir eine Seite der Widerspiegelungsvorstellung, eine Möglichkeit ihres Nachweises.

Zum anderen muß, von dieser Axiomatik ausgehend, bereits erwartet werden, daß ein bestimmtes soziales Sein nur durch bestimmte Werte widergespiegelt werden kann, also auch in der Kunst nicht beliebig, willkürlich fixierbar ist.

Allerdings muß dieser Gedanke durch einen weiteren ergänzt werden: In der Klassengesellschaft ist auch der Mensch der Klassenwertung unterworfen, was sich in seinen unterschiedlichen Klassenverhältnissen und auch in der unterschiedlichen Wertung seitens gesellschaftlichen Seins äußert. Deshalb sind auch die Reflexionen nicht einheitlich.

Wir haben demnach bei den formierten Werten der ideologischen Sphäre zu beachten, daß sie einerseits objektive Züge tragen als Widerspiegelung - von der existierenden Klasse deshalb auch nicht willkürlich gesetzt werden können - daß sie andererseits aber Ausdruck von Klasseninteressen sind.

Objekt und Subjekt der Widerspiegelung führen auf diese Weise zu einer widerspruchlichen Einheit von Objektivem und Subjektivem in den ideologischen Wertungen. Eine in diesem Sinne widerspruchsfreie Einheit beider Aspekte bilden erst die Wertsetzungen des Sozialismus/Kommunismus.

Der Gedanke der Verschränktheit beider Komponenten ist allerdings in der marxistischen Ästhetik nicht neu.

1.1.5. Oberhalb des Individuums, unabhängig davon, ob der schaffende Künstler oder der Rezipient von Kunstwerken gemeint ist, haben auch die subjektiven Züge der Klassenwertung einer Epoche objektiven Charakter. Als "überindividuell" oder "überpersonal" ist dieser Umstand bekannt und erfaßt. Wir gehen bei einer solchen Feststellung in eine andere Bezugsebene über, müssen diesen Gedanken jedoch bei aller Betonung der Rolle des Individuellen in der Kunst hervorheben.

Objektive Züge der Kunst sind von der bürgerlichen Wissenschaft unter Negierung der sozialen Ursachen konstatiert worden. Selbst bei einem Psychologen finden wir die Äußerung,

" ..., daß der Künstler seit eh und je ein Instrument und Sprachrohr des Zeitgeistes ist.

> Die Werke, die er schafft, sind nur zum Teil aus seiner persönlichen Psychologie heraus zu verstehen. Bewußt oder unbewußt gestaltet er Fragen und Wesen seiner Epoche, von denen er wiederum gestaltet wird.
> In vielen Fällen ist die Zeitgebundenheit des Kunstwerks dem Künstler selbst bewußt." (14)

Äußerungen von Künstlern erhärten diese Feststellung:

> "Man macht nicht die Malerei, die man will, sondern es handelt sich darum, aufs äußerste die Malerei zu wollen, welche die Epoche kann." (15) Jean Bazaine

> "Die großen Gestalter suchen ihre Formen nicht im Nebel der Vergangenheit, sondern loten nach den wirklichen tiefsten Schwerpunkt der Zeit." (16) Franz Marc

> "Jeder Epoche ist ein eigenes Maß künstlerischer Freiheit zugemessen, und über die Grenzen dieser Freiheit vermag die genialste Kraft nicht zu springen." (17) Wassily Kandinsky

In diesen Äußerungen bürgerlicher Künstler des 20. Jahrhunderts, die wir hier stellvertretend zitieren, sind der objektive Epochecharakter der Widerspiegelung und die Wertung durch die herrschende Klasse als Einheit genommen, ungetrennt. Wir räumen jedoch ein, daß das, was in der herrschenden ideologischen Wertung als das Erstrebenswerte, das So-Sein-Sollende, erscheint - obwohl es als Widerspiegelung objektive Züge enthält - nicht annehmbar sein kann für die unterdrückte Klasse, die die revolutionäre Veränderung der bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse betreibt. Die Wertung des sozialen Seins ist in diesem Falle different.
Im allgemeinen können wir davon ausgehen, daß den Herrschenden auch die Gedanken der Unterdrückten anheimfallen. Das bedeutet aber auch, daß mit der Durchsetzung der herrschenden Ideologie das Selbstbewußtwerden der unterdrückten Klasse behindert wird.
Die herrschende Kunst als praktisch-geistige Aneignung des sozialen Seins behindert die Formierung des ästhetisch-künstlerischen Selbstverständnisses der Unterdrückten und damit auch die soziale Wirkung desselben. Im Sich-in-Übereinstimmung-Bringen mit den herrschenden Werten, im speziellen Fall mit dem ästhetischen Ideal der Epoche, vollzieht sich die Wirkung, die soziale Funktion der ideologischen bzw. der ästhetisch-künstlerischen Werte.

Auf die sozialistische Kunst bezogen, wird dieser Gedanke von Edwin Zschar als permanenter Prozeß der Übereinstimmung von gesellschaftlichen und persönlichen Interessen auf diesem speziellen Gebiet aufgefaßt, der an den Genuß gebunden ist. (18)

1.1.6. Notwendige Voraussetzung für die aktive schöpferische Rolle, die die Ideologie ausübt und ihre gesellschaftliche Rolle zu spielen hat, ist die relative Eigenständigkeit, die die ideologischen Widerspiegelungsformen erlangen.

> "Der Begriff 'relative Selbständigkeit der Ideologie' widerspiegelt tatsächlich die Fähigkeit des gesellschaftlichen Bewußtseins, auf das gesellschaftliche Sein, auf die Entwicklung des materiellen Lebens der Gesellschaft, den Gang des historischen Prozesses zurückzuwirken." (19)

Obwohl die Verabsolutierung des Gedankens der Eigenständigkeit der Kunst zur Negierung des Zusammenhanges von Kunst und Gesellschaft überhaupt führen kann, ist dieser Wesenswechsel der Kunst innerhalb des Wirkungsgefüges von Sein und Bewußtsein von großer Bedeutung. Er erklärt z. B. Besonderheiten der Kunstform. Speziell die grundsätzliche Gegenständigkeit, die die Kunstwerke der Malerei als Verkörperung ästhetisch-künstlerischen Bewußtseins gegenüber der umgebenden Wirklichkeit erlangen müssen, um als Kunst zu wirken, hat hier ihren Ansatz.

1.2. Besonderheiten des ästhetisch-künstlerischen Bewußtseins

1.2.1. Wir kommen damit zu den Besonderheiten des ästhetisch-künstlerischen Bewußtseins und seiner Verkörperung in den Kunstwerken, die seine Einmaligkeit, Unverwechselbarkeit gegenüber anderen Arten des ideologischen Bewußtseins, seine Spezifik ausmachen.

Durch das ästhetische Bewußtsein eignet sich der Mensch die Welt auf besondere Weise an, als geistiges Gefühl für Maßverhältnisse auf der Basis des "Dem-Menschen-angemessen-Seins".

Kagan bezeichnet es als persönlich überprüfbaren Erfah-

> "daß das G e f ü h l f ü r d a s M a ß das Unterpfand für ein ästhetisch wertendes Verhalten ist, ..." (20)

Objektivieren kann sich das Gefühl für das Maß als "das Maß des Geformtseins" (21) nur am konkreten Objekt, ungeachtet dessen, ob dieses aus direkter menschlicher produktiver Tätigkeit hervorgegangen ist oder in der Natur vorgefunden wird.

Die Bedingung des konkreten sinnlichen Kontaktes mit dem Objekt für das Entstehen einer ästhetischen Situation, für das Bewußtwerden des ästhetischen Verhältnisses kann nicht bedeuten, daß die Grundzüge des Maßverhältnisses im Wesen der beurteilten Dinge selbst begründet lägen. Vielmehr ist es ein menschliches Maß, daß den Dingen angelegt wird. Das Ästhetische ist keine Eigenschaft der Dinge selbst. Die Objekte, die ästhetisch beurteilte Natur, sind der Anlaß, an denen die ästhetische Widerspiegelung der gesellschaftlichen Verhältnisse konkret werden kann.

1.2.2. Es ist klarzustellen, daß die ästhetische Aneignungsweise bereits das Produkt einer für den Menschen grundlegenderen Aneignungsweise ist, der produktiven Arbeit.

> "Das praktische Erzeugen einer gegenständlichen Welt, die Bearbeitung der unorganischen Natur, ist die Bewährung des Menschen als eines bewußten Gattungswesens, daß heißt eines Wesens, das sich zur Gattung als seinem eigenen Wesen oder zu sich selbst als Gattungswesen verhält." (22)

> "Der Gegenstand der Arbeit ist daher V e r g e g e n s t ä n d l i c h u n g d e s G a t t u n g s l e b e n s d e s M e n s c h e n : indem er sich nicht nur wie im Bewußtsein intellektuell, sondern werktätig, wirklich verdoppelt und sich selbst daher in einer von ihm geschaffenen Welt anschaut." (23)

Das ästhetische Verhältnis zu seiner werktätigen Verdoppelung ist nur ein Teil, eine spezifische Seite des Verhältnisses des Menschen zu seinem Produkt. Das "inhärente Maß" wird mit ihm erfaßt, das ein Angemessen-Sein in bezug auf den gesellschaftlichen Menschen darstellt.

1.2.3. Indem sich die ästhetische Beziehung des Menschen aus dessen Beziehung zur Natur in der produktiven Auseinandersetzung mit dieser herauslöst, Eigenständigkeit erlangt durch Abtrennung von den direkt utilitären Zwecken, andererseits über die Stufe des bloß Affektiven hinauswächst, zur gesellschaftlichen Emotion wird, erlangt der Mensch die Fähigkeit, sich in der Lust am Angemessen-Sein des Maßes seines Mensch-Seins auf eine ganz besondere Art bewußt zu werden.

Sinnliche Befriedigung, Lust- und Unlustgefühle sind zwar biologische Voraussetzungen ästhetischer Emotionen. Als geistige Emotionen heben sich diese jedoch weit über die psycho-physiologischen Empfindungen hinaus. Ästhetische Emotionen, die der Bewußtseinssphäre angehören, sind an die Bedingung der Widerspiegelung der Bewußtheit menschlichen Seins gebunden.

Die grundlegend neuen Formen, die die gesellschaftliche Praxis [illegible] gegenüber der vormenschlichen Lebenspraxis annahm, waren die Voraussetzung zur historischen Entstehung des ästhetischen Selbstbewußtseins.

> "Die gesellschaftliche Praxis, die die verschiedenen Kulturobjekte hervorbringt, erzeugt und entwickelt die Gefühle des Menschen als echt menschliche Gefühle. Jeder neue Gegenstand, der in der gesellschaftlichen Praxis geschaffen wird, vom menschlichen Bewußtsein widergespiegelt wird, ruft neue Gefühle hervor, und in den neuen Gefühlen entsteht eine neue Beziehung des Menschen zur Welt." (24)

Kunst ist ihrem Wesen nach immer an Emotionen gebunden. Diese umfassen allerdings unterschiedliche Grade geistig-emotionaler Bewußtheit und reichen daher von der geistigen Sphäre der Ideologie, in der der Schwerpunkt liegt, bis in die Sphäre der gesellschaftlichen Psychologie hinein; die Grenze ist diffus.

Die hohen geistigen Emotionen, die wir als ästhetisch-künstlerisches Bewußtsein bezeichnen, beruhen auf einer spezifischen Einstellung des gesellschaftlichen Subjekts zur Welt.

1.2.4. Da die ästhetischen Einstellungen auf das gesellschaftliche Sein [illegible], stimmen sie, wie bereits ausgeführt, für bestimmte Klassen bzw. im homogenen gesellschaftlichen Zustand für alle Mitglieder überein.

Die Objektivierung dieser "Übereinkünfte" in den ästhetischen Verfügungen bezeichnen wir als ä s t h e t i s c h e I d e a l e .
Ihr allgemeiner Inhalt ist das "Gefühl des Angemessenseins des Maßes der Form". Die ästhetischen Emotionen sind geistig-ideologische, gesellschaftliche Emotionen. Sie verschmelzen auf allgemeinster Ebene mit den anderen ideologischen Emotionen, dem Gefühl des Sittlichen, der Gerechtigkeit, des Edlen, Erhabenen etc. zum "Epochegehalt", zum "geistigen Wesen der Epoche".
Der Mensch stellt im ästhetischen Ideal ein Maßverhältnis aus sich heraus, um durch die Teilhabe aller Mitglieder der Gesellschaft am angemessenen Maß, vermittelt durch lustvolle, genußvolle ästhetische Identifizierung, die gesellschaftliche Existenz zu sichern und mit diesem Beitrag die gesellschaftlichen Verhältnisse in einem bestimmten Teilbereich zu reproduzieren.
Auf die Relation Sein/Bewußtsein bezogen, müssen wir sagen: Das ästhetische Bewußtsein spiegelt die materiellen gesellschaftlichen Verhältnisse als ästhetische Ideale wider.

Im Unterschied zu anderen Objektivierungen von Werten besteht das ästhetische Ideal in seinem allgemeinsten Wesen als System von Formvorstellungen.
Da es ein Maßverhältnis repräsentiert, dessen Existenz voraussetzend an Formelemente gebunden sein muß, ist in ihm die [illegible] Bestimmtheit der Form repräsentiert einen bestimmten geistigen Gehalt.
Die Veränderung des gesellschaftlichen Seins muß daher auch die Veränderung der ästhetischen Ideale auslösen.
Wir haben in ihnen Epochenerscheinungen sozialen Ursprungs zu sehen, die Klassencharakter tragen.

In der Kunst erfährt das ästhetische Verhältnis zur Welt seine [illegible] Verkörperung. Kunst verkörpert ästhetisches Bewußtsein.

Indem sich der Mensch die Natur - im weitesten Sinne - ästhetisch aneignet, eignet er sich eine spezifische Seite seines gesellschaftlichen Gattungswesens an.

In der Kunst werden entsprechende "Dinge", Objekte, nämlich Kunstwerke, speziell zu diesem Zweck geschaffen.
Über den Zusammenhang von Sprache und Bewußtsein schreibt Engels:

> "Die Sprache ist so alt wie das Bewußtsein - die Sprache ist das praktische, auch für andere Menschen existierende wirkliche Bewußtsein, und die Sprache entsteht, wie das Bewußtsein erst aus dem Bedürfnis, der Notdurft des Verkehrs mit anderen Menschen ... Die unmittelbare Wirklichkeit des Gedankens ist die Sprache." (25)

Analog kann für die Kunstwerke gelten, daß sie das für andere Menschen wirklich existierende ästhetisch-künstlerische Bewußtsein repräsentieren.
Die Verkörperung des ästhetisch-künstlerischen Bewußtseins in den Kunstwerken ist vom Rang her nicht völlig gleichzusetzen mit den Objektivierungen anderer Bewußtseinsformen, z. B. der Politik, der Moral, der Religion. Die materielle Fixierung der Normen, Ideale usw. ist in diesen Bereichen erst notwendig aus kommunikativen Gründen; sie findet ihren Niederschlag in Programmen, juristischen Gesetzen, schriftlich fixierten Vorschriften und Theorien, Kulthandlungen usw. Die materielle äußere Form ist jedoch nicht identisch mit dem ausgedrückten Inhalt, der allein von Bedeutung ist.

In allen diesen Bereichen verhält es sich wie in der Sprache. Der Inhalt usw. der Begriffsinhalt ist nicht an eine bestimmte Verknüpfung der Form usw. nicht an bestimmte Laute gebunden.

> "Die begriffliche Widerspiegelung der Wirklichkeit ist unterschieden von der sprachlichen Form, in der sie erfolgt. Wenn wir das Verhältnis der Sprache zur Wirklichkeit betrachten, ergibt sich, daß zwischen den sprachlichen Lauten und den Gegenständen, die sie bezeichnen, keinerlei natürlicher Zusammenhang besteht. In den verschiedenen Sprachen werden die Dinge durch gänzlich verschiedene Laute bezeichnet." (26)

Wörter zur Bezeichnung, die in einer historisch konkreten Zeit mit einem Begriffsinhalt als dessen Existenzform entstanden sind, können noch verwendet werden, wenn der Begriffsinhalt längst verändert wurde. Erst mit dem gänzlichen Verschwinden des Begriffes aus dem Bewußtsein auf Grund des fehlenden Widerspiegelungsobjektes verschwindet auch das Wort, die Gestalt.

Die konkrete Kunstgestalt ist nicht in der Lage, beliebige ästhetische Inhalte auszudrücken. Der Zusammenhang zur Gestalt ist nicht zufälliger Art. Mit der Veränderung der Inhalte muß sich daher gleichlaufend die Organisiertheit des Formgefüges ändern, und zwar sowohl das System von Verwandlungsformen als auch dessen materielle Verkörperung in den Kunstwerken.

Die künstlerische Widerspiegelung der gesellschaftlichen Verhältnisse als künstlerischer Inhalt erstreckt sich auf die künstlerische Formstruktur. Betrachten wir das Verhältnis von Gestalt und Widerspiegelungsobjekt in der Kunst, so ergibt sich zwischen beiden ein direkter Zusammenhang. Es ist nicht nur so, daß die Form grundsätzlich "inhaltsträchtige", inhaltlich b e d e u t e n d e Form ist, sondern die Form als direkter Träger und Übermittler des künstlerischen Inhalts ist als konkrete Form Träger bestimmter Inhalte. Das Widerspiegelungsverhältnis zwischen künstlerischem Inhalt und gesellschaftlichem Sein schließt die künstlerische Gestalt in sich ein. Veränderungen des gesellschaftlichen Seins führen daher zu Veränderungen der Erscheinungsweise der Kunstgestalt, die nur so neue Inhalte übermitteln kann. Exakt müssen wir formulieren: Veränderte gesellschaftliche Verhältnisse führen zu einer a n d e r e n Kunstgestalt. Wir erkennen damit die rein q u a n t i t a t i v e Veränderung in ihrem q u a l i t a t i v e n Umschlag, in der völligen Ersetzung der alten Gestalt durch die neue, in ihrem Sinne Andere, "die Umwertung aller Werte".

Bei Hegel heißt es voraussetzend:

> "Denn eine Idealvorstellung von Kunst, die Kriterium bei Wertung eines gegebenen Werkes ist, kann nicht Ideal irgendeiner abstrakten Meisterschaft sein, sondern schließt immer die Prinzipien der künstlerischen Widerspiegelung der Wirklichkeit in sich ein ... Da diese Vorstellung, wie die Kunst beschaffen sein soll, zum Beispiel auf der realistischen Auffassung ihres Wesens und ihrer Ziele beruht, so ruft dieses künstlerische Ideal die Empfindung der Schönheit bei Werken hervor, die ihm entsprechen, und die Empfindung der Häßlichkeit bei solchen, die ihm widersprechen."

denn die ästhetische Wertung von Kunstwerken beruht in erster Linie auf deren Verhältnis zu dem, nach einem Wort Tschernyschewskis, w i e d i e K u n s t n a c h u n s e r e r A u f f a s s u n g b e s c h a f f e n s e i n s o l l, das heißt zu unserem konkreten Ideal des künstlerischen Schaffens, und dann auch zu unserem Ideal von der vollkommenen Meisterschaft. Wenn darum das eine oder andere System künstlerischer Prinzipien entschieden abgelehnt wird oder aber wenn dessen Sinn verständlich bleibt, dann erscheinen die auf seiner Basis geschaffenen Werke schlechtweg als ohne Meisterschaft gemacht und somit häßlich." (27)

Die an die Kunstgestalt geknüpfte ideelle Eigenschaft, [illegible] Reflexion materieller gesellschaftlicher Verhältnisse zu sein, gewertet vom Standpunkt einer Klasse aus, Weltverhältnis des gesellschaftlichen Menschen zu bestimmen, ist darum eigentliche Wesensbestimmung.

Verdinglichung ist ein variables System sinnlich wahrnehmbarer Formelemente, das das im ästhetischen Ideal fixierte Maßverhältnis realisieren kann und auf diese Weise ästhetische Emotionen auszulösen vermag. Die Kunstwerke als materielle Objekte, die anderen Objekten der Realität auch, sind deshalb für den gesellschaftlichen Menschen - und nur für diesen - deutlich unterscheidbar, herausgehoben durch ihr ausschließlich gesellschaftlich-ideelles Bedeuten. In dieser Unterscheidung von Kunst und Nicht-Kunst werden die Kunstwerke als Objektivierungen des Bewußtseins erkannt. Dieser besondere Modus der bedeutsamen materiellen Verkörperung in der Sphäre des ideologischen Bewußtseins ermöglicht eine ganz eigenartige Wirkungsweise der Kunst in den Beziehungsgefügen von Sein und Bewußtsein und von diesen zurück zur gesellschaftlichen Praxis.

Der gesamte Prozeß der ästhetisch-künstlerischen Aneignung wird auf diese Weise in eine produktive und eine rezeptive Phase geteilt, in denen Mittel die Kunstwerke als "dahingewollte" Vergegenständlichungen ästhetischer Haltungen fungieren. Sie ermöglichen in ganz bestimmter Weise die a k t i v e geistige Aneignung durch den gesellschaftlichen Rezipienten, an sich als Zweck (im weitesten Sinne) zu erweisen.

Die Kunst bedarf, um diese aktive Auseinandersetzung zu bewirken, tatsächlich eines außergewöhnlich mobilisierenden Mittels, das sich der Mensch im ästhetischen Genuß an menschlicher Sinnerfüllung geschaffen hat.

1.3. Die allgemeine Gestaltungskonzeption als Grundlage der Kunstgestalt der Epoche

1.3.1. Wenn Kunst als Vergegenständlichung des geistigen Wesens der Epoche charakterisiert wurde, als Maß des gesellschaftlichen Menschen im spezifisch organisierten Maß, das sich nur als Beziehungsverhältnis von Formen realisieren kann, mit dem sich der Angehörige einer Klasse auf Grund gleichen Seins identifizieren kann, so ist damit nur ein a l l g e m e i n s t e r Wesenszug von Kunst erklärt. Jede Kunstgattung prägt diesen Maßverhältnis in den für sie gültigen Gestaltungsstrukturen aus. Die Eigenheiten der gattungsspezifischen Gestaltungsstrukturen weisen große Unterschiede auf, sind auch Aspekten organisiert, die sich auch vielfach durchdringen. Die vielfachen Versuche der Systematisierung der Künste weisen diesen Umstand deutlich aus. Fest steht aber, daß die Widerspiegelung der gesellschaftlicher Verhältnisse durch die Kunstform in den Grenzen und unter den Bedingungen der Gattungsstruktur erfolgt. Das ästhetisch-künstlerische Bewußtsein als Widerspiegelung des gesellschaftlichen Seins führt zu einem allgemeinen Gehalt, der über den Inhalt des Einzelwerkes hinausgeht, in diesem jedoch als ein Teil des Wesens in Erscheinung tritt. Der allgemeine Inhalt und der Inhalt des Einzelkunstwerkes verhalten sich wie Wesen und Erscheinung zueinander. Selbstverständlich kann der Inhalt des Einzelwerkes nicht das ganze Wesen zum Ausdruck bringen. Dieses äußert sich erst in seiner Totalität der Epoche. Demgegenüber ist der Inhalt des Einzelwerkes reicher an individuellen Zügen als das Wesen selbst.

Der allgemeine Inhalt beruht auf Wertvorstellungen, die ebenfalls in eine bestimmte Richtung tendieren und damit allgemeiner sind als die im Einzelwerk konkretisierten Formbedeutungen.

3.2. Trotz der Gebundenheit des Gestaltungsaktes an das Individuum, den Künstler, der sich in der "Sprache" einer bestimmten Gattung ausdrückt, kommt es innerhalb der gesetzmäßigen Struktur der jeweiligen Gattung zu einer gesetzmäßigen Formierung der "Epochegestalt", die in der allgemeinen Eigenart der Einzelwerke erscheint. Auf Gemeinsamkeiten unter den verschiedenen Werken einer Epoche ist oft beschrieben und auch begründet und verteidigt worden.

Gehen wir von der produktiven Seite des Kunstprozesses aus und vernachlässigen zunächst die rezeptive Seite, so können diese Gemeinsamkeiten der Formung als allgemeiner geistiger Zug über individuellen Charakters erklärt werden, der letztendlich in den materiellen gesellschaftlichen Verhältnissen der Epoche seinen Ursprung hat.

Diese allgemeine Haltung zur Gestaltung **in der Epoche innerhalb** einer Gattung ist von W. Frankenstein als a l l g e m e i n e G e s t a l t u n g s k o n z e p t i o n erfaßt und mit diesem Begriff in die Diskussion um eine marxistisch-leninistisch fundierte Kunsttheorie eingeführt worden. Unter dem Aspekt der Kunstproduktion wird in der allgemeinen Gestaltungskonzeption die Sollwertfestsetzung erfaßt, die im künstlerischen Schaffensprozeß unter vielen individuellen Modifikationen zu den allgemeinen Zügen in den Werken einer Epoche führt.
Die Gestaltungskonzeption ist die im ästhetischen Ideal der Epoche fixierte allgemeine Vorstellung von der Organisiertheit des Formgefüges, die innerhalb der Bedingungen der Gattungsstruktur das p r i n z i p i e l l e Herangehen an den Gestaltungsakt bestimmt. In dieser Sicht ist der Begriff der allgemeinen Gestaltungskonzeption auch vom rein produktiven Gestaltungsprozeß abhebbar und als Vorgabe des ästhetischen Ideals zu begreifen. Sie bewirkt im allgemeinen Rezeptionsakt übereinstimmende ästhetische Emotionen und ermöglicht so die affirmierende Funktion der Kunst in der Epoche.

1.1.3. Aus den bisherigen Erörterungen geht hervor, daß zwischen der gesetzlichen Struktur einer Gattung und deren gattungsspezifischer Ausprägung, der allgemeinen Gestaltungskonzeption, unterschieden werden muß. Beide bedingen sich gegenseitig, sind aber nicht identisch. Erfassen wir in der Gattungsstruktur das grundsätzliche Formsystem, das eine Gattung konstituiert, so ist die allgemeine Gestaltungskonzeption die sozialhistorisch bedingte Erscheinung derselben. Im Verhältnis zur Gattungsstruktur ist die allgemeine Gestaltungskonzeption das Spezielle, während sie im Einzelwerken gegenüber das Allgemeine darstellt.
Untrennbar verbunden mit dieser Unterscheidung beider ist die Feststellung, daß wir es in der Gattungsstruktur mit einem i n v a r i a n t e n und in der allgemeinen Gestaltungskonzeption mit einem v a r i a n t e n Faktor zu tun haben.
Solange im Verlauf der historischen Entwicklung eine Gattung als solche erhalten bleibt, können wir ihre Struktur als stabil, invariant bezeichnen. Die Gestaltungskonzeption, die Konkretisierung der ästhetisch-künstlerischen Werte einer Epoche auf Grund entsprechender Widerspiegelung der sozialökonomischen Verhältnisse vom Standpunkt einer Klasse aus, ist variant.
Die invariante Seite, die Gattungsstruktur, ist nicht nur eine theoretische Abstraktion, die im wissenschaftlichen Erkenntnisstreben, s. B. in der Problematik der Wechselbeziehungen der Künste, ihre Berechtigung hätte, vielmehr ist in ihr die gattungsspezifische Art des ästhetisch-künstlerischen Erlebens bereits fixiert.
Wie die sinnliche Wirkung auf das angesprochene Sinnesorgan [illegible] tritt uns die ganze Grundstruktur der Gattung, in [illegible] b e s t i m m t e n Weise der Epoche gefordert, in jedem Einzelwerk entgegen.
Die Klärung der Beziehungen von Kunst und Gesellschaft können wir gerade, in der analytischen Trennung des invarianten und des variablen Faktors eine ganz wesentliche Voraussetzung gefunden zu haben.

In seinem Grundgehalt finden wir den Gedanken der Unterscheidung zwischen historisch Veränderlichem und Unveränderlichem in der Kunst auch bei Kagan ausgesprochen. (28)

Für die konstituierenden Elemente der Gattungsstruktur benutzt er das Verhältnis von Varianz und Invarianz als Notwendigkeit.

In seinem Aufsatz 1913 über die Prinzipien der Farbe in der Malerei referierte, war es gerade das Bedeutsame an seinem Ansatz, daß er - im Rahmen der verstärkt historisierenden Kunst seiner Zeit - neben den allgemeinen Forderungen der Gattung an die Farbe auch deren zeitbedingte Veränderlichkeit in die Diskussion brachte. (29)

Der Begriff "Prinzipien" wird von Jantzen in einem weiteren Sinne, auf die Gattung bezogen, verwendet.

Wir verstehen den Begriff im engeren Sinne als Epochebegriff: Mit den G e s t a l t u n g s p r i n z i p i e n werden die gestalterischen Haltungen, die verinnerlichten Formentscheidungen im Rahmen eines Strukturbereiches erfaßt. Sie sind durch die materiellen gesellschaftlichen Verhältnisse einer Epoche und deren Klassenwertung determiniert. Unter Gestaltungsprinzipien ist die Klasse von Begriffen zu verstehen, die innerhalb der strukturbedingten Einzelbereiche der Kunstgattung das gestalterischen Formwillen der Epoche erfassen und reflektieren. Sie führen zur Inhalt-Form-Einheit einer Epoche, die auf dem jeweiligen Charakter der materiellen Verhältnisse beruht, indem b e s t i m m t e Gestaltungsprinzipien Träger einer b e s t i m m t e n Inhaltsfunktion sind.

Die Folge dieser (hier hypothetisch angenommenen) Inhaltsfunktion der Gestaltungsprinzipien ist der Entscheidungsspielraum, den sie im Rahmen des Gestaltungsprozesses dem Künstler gewähren annehmen.

In der Gestaltungskonzeption sind die Gestaltungsprinzipien eines bestimmten Strukturbereichs einer Gattung systemhaft zusammengefaßt, sowie gleichzeitig die gegenseitige Beziehung der Prinzipien sowie deren Wertigkeit und unterschiedliche Bedeutung in der historisch konkreten Epoche fixiert.

die korrespondiert mit dem Stilbegriff, wenn dieser im weiteren Sinne als Epochestil gefaßt wird, ebenso mit dem Begriff der künstlerischen Handschrift in der bildenden Kunst, speziell in der Malerei, wenn dieser als Epochenhandschrift verwendet wird. (30)
Von der bürgerlichen kunstwissenschaftlichen Sachforschung des späten 19. und frühen 20. Jahrhunderts werden in die stilistischen Merkmale der analysierten Form oft die inhaltlichen Konsequenzen der Form nicht einbezogen. Es gibt allerdings Beispiele, wo dies geschieht, z. B. bei Wölfflin. Auf Grund der fehlenden sozial-ökonomischen Kategorien ist hier der Zusammenhang zu den gesellschaftlichen Faktoren nicht hergestellt, die Inhalt und Form der Kunst einer Epoche bewirken. Da stilistische Untersuchungen bei der Gestalt gewordenen Form, nicht bei gestalterischen Haltungen ansetzen, ist es ohne inhaltliche Ausweitung des herkömmlichen Stilbegriffes nicht möglich, unterschiedliche Erscheinungsbilder der Kunstform einer Gattung in einer Epoche als Varianten aufzufassen.
Angewendet auf das Erscheinungsbild der imperialistischen bildenden Kunst, kann daher entweder nur eine Formpluralität konstatiert werden, oder es muß die Schlußfolgerung vielfältiger verschiedener Kunstinhalte gezogen werden.
Die von uns als Hypothese vertretene Verknüpfung der Prinzipien mit einem bestimmten Inhalt, als deren potenzielle Inhaltsfunktion, kommt im Systemzusammenhang der Gestaltungskonzeption zum Tragen. Durch die Klärung ihres Zusammenwirkens, der gegenseitigen Beeinflussung, Über- und Unterordnung einschließt, wird es möglich, ein vielgestaltiges Erscheinungsbild als Variationsbreite des gleichen Systems zu erkennen.
Auch das extreme Erscheinungsbild des stilistischen Pluralismus der Malerei des Imperialismus kann seit der Zeit seiner vollen Ausprägung als allgemeine Gestaltungskonzeption durchschaubar gemacht werden, deren spezielle und individuelle Varianten in der Endkonsequenz den allgemeinen Inhalt wiedergeben.

Da dieser allgemeine Inhalt durch die materiellen gesellschaftlichen Verhältnisse bestimmt ist, können die Varianten der Form, die diesen Inhalt tragen können, nicht uferlos sein; ihre Grenzen sind mit den Grenzen des Inhalts gesetzt. Die Widerspiegelung des sozialen Seins vom Standpunkt einer Klasse muß hat die Begrenzung der Werte zur Folge, die zum Ideal erhoben werden können.

1.)-5. Gestaltungsgrundsätze als Haltungen, Einstellungen zur Verwirklichung bestimmter gestalterischer Probleme, nämlich der Entscheidungsmöglichkeiten im Rahmen eines Strukturbereichs, werden am ehesten dem bewußt, der den Gestaltungsprozeß vollzieht. Besonders wenn der Künstler in eine Entscheidungssituation gestellt ist, wenn auf Grund besonderer gesellschaftlicher Situationen der Gestaltungsprozeß in seiner Gesamtheit noch "offen" ist, wird er gezwungen, über die eigenen Haltungen zur Form zu reflektieren, sie als seine Prinzipien zu erkennen. Der Gestaltungsprozeß selbst ist nicht an die Bewußtheit des eigenen gestalterischen Wollens gebunden. Übergangsepochen sowie Ausprägungen einer 2. Kultur auf dem Gebiet der Kunst sind historische Zeitpunkte, in denen durch den möglichen Vergleich und durch die Notwendigkeit parteilicher Entscheidung die Reflexion über gestalterische Haltungen provoziert wird. Was innerhalb der Konstruktionsgrundsätze des künstlerischen Abbildes einer Gattung das G e m ä ß e für den angestrebten Inhalt ist, wird dann für den Künstler zu einem wichtigen Problem. Prinzipielle Haltungen von Künstlern sind als deren große Affinität zu bestimmten historischen Gestaltungskonzeptionen bekannt; besonders wenn diese in Teilbereichen den eigenen Prinzipien entsprechen, gelten sie als Orientierung für die eigene Arbeit.
Die eigene prinzipielle Haltung äußert sich auch in einer emotional betonten, selten dagegen rational begründeten Ablehnung von Gestaltungsprinzipien, die den eigenen widersprechen. Entsprechende Künstleräußerungen sowie in den Werken verfolgbare Traditionslinien und Fälle des Wiederaufgreifens bereits dagewesener gestalterischer Haltungen sind nichts Neues.

Im engen Bereich der individuellen Gestaltungskonzeption sind Gestaltungsprinzipien für jeden Künstler etwas Selbstverständliches. Oft werden sie in verabsolutierender, anderen Haltungen ausschließender Weise formuliert, in Programmen niedergelegt usw.
Die individuellen Gestaltungsprinzipien liegen der praktischen Arbeit aber auch dann zugrunde, wenn sie der Künstler nicht wörtlich formulieren kann. Sie existieren auch ohne rationale Bewußtheit. Gegenüber den künstlerischen Mitteln führen die Gestaltungsprinzipien zu Auswahlentscheidungen, insofern, als sie deren Einsatz im Sinne des Prinzips regulieren.

Da durch die künstlerisch-praktische Arbeit selbst auch die Veränderung und Überwindung von gefestigten Prinzipien und die Erringung neuer vor sich geht, gibt es von seiten der Künstler auch viele Zurückhaltung gegenüber Äußerungen von Prinzipien. Sie werden dann als Fixierungen empfunden. In relativ stabilen Perioden des Schaffens sind Prinzipienformulierungen dagegen häufig.

Eine systemhafte Darstellung des Zusammenwirkens der Gestaltungsprinzipien in der Konzeption wurde auf der Basis der Gattungsstruktur für die Malerei von uns erarbeitet und als Modell fixiert.
Angewendet auf die Malerei werden die bisher erörterten Gedanken konkretere Züge annehmen.

2. Die Gattungsstruktur der Malerei

2.1. Das Verhältnis von Nachahmung und Organisiertheit

2.1.1. Auf den einfachsten Nenner gebracht, besteht die Struktur der Bildgestalt in der Malerei in dem dialektischen Wechselverhältnis von N a c h a h m u n g der Wirklichkeitserscheinung und O r g a n i s i e r t h e i t des Bildes als selbständigen, spezifisch ästhetischen Gesetzen unterworfenem Organismus.
Die ästhetische Organisiertheit des Formgefüges (als allgemeinste Eigenschaft jeder Kunstform) ist in der Gattungsstruktur der Malerei in bestimmter Weise fixiert:

Grundsätzlich werden die Elementbeziehungen als Spannungsbeziehungen ausgebildet. Dieses Ganze ist - auf vielschichtigen oder reduzierten Beziehungen beruhend - als mehr oder weniger selbständige Einheit, als "neues" Gebilde, von den nicht-ästhetisch organisierten Objekten der Wirklichkeit unterscheidbar.

Vor allem aber ist die Malerei eine bildhafte (bildhaft widerspiegelnde) Kunstgattung. Die Formen, die in Beziehung treten, sind daher grundsätzlich "gegenständliche", d. h. den Objekten, Erscheinungen, Vorgängen der Wirklichkeit nachgeahmte.

Wir fassen diesen Sachverhalt unter dem Begriff der Nachahmung, wie er in der Geschichte der Kunsttheorie bereits (als minesis) Verwendung fand. Er kann als allgemeiner Begriff der Gattungsstruktur, die für alle historischen Zeiträume Gültigkeit besitzt, nicht auf die wirklichkeitsgetreue Nachahmung beschränkt bleiben. Er schließt vielmehr viele Grade der Abhebung von der Wirklichkeitserscheinung in sich ein. Die abgebildeten Objekte stehen in einem Ähnlichkeitsverhältnis (bzw. Unähnlichkeitsverhältnis) zur Wirklichkeitserscheinung, wie sie dem Menschen auf Grund der sinnlichen Wahrnehmung erfahrbar ist.

Da alle Elementbeziehungen in der Malerei Objektivbeziehungen sind, wird das Formgefüge als gegenständlicher bzw. gegenstandsbezogener Zusammenhang gleichzeitig zum Sinnzusammenhang. Die gegenständlichen Elemente bilden gleichzeitig ein System spezifisch künstlerischer Formbeziehungen. Daher ist die Sinnbeziehung der Objekte als Bildbeziehung grundsätzlich von jeder nicht-ästhetischen Beziehung verschieden. Zudem kann die natürliche Sinnbeziehung, wie sie in der Wahrnehmung begründet liegt, im Bild verändert werden, in der Richtung der Akzentuierung der "erfahrbaren" Beziehung ebenso wie in deren Deformierung.

Auf Grund der ästhetisch-künstlerischen Organisiertheit des dargestellten Sinnzusammenhanges ist das Abgebildete (Nachgeahmte) von der Wirklichkeitserscheinung

1. grundsätzlich abgehoben,
2. graduell unterschiedlich weit abgehoben.

Ergibt sich aus dem Ähnlichkeitsverhältnis des Dargestellten eine Beziehung zur Wirklichkeitserscheinung, so gerät das Bild als selbständiger, nach den Gesetzen des Ästhetischen organisierten Organismus in ein Verhältnis zu den anderen Objekten der Wirklichkeit, die nach den Gesetzen der Natur, der Nützlichkeit etc. organisiert sind.
Wenn die Wechselbeziehungen von nicht-ästhetischen Beziehungen grundsätzlich unterschieden - die Eigenständigkeit des Kunstwerkes beruht auf dieser Voraussetzung - so bewirkt ein hochdifferenzierter Bildorganismus diese Unterschiedenheit in einem höheren G r a d e. Ist dagegen die Organisiertheit auf einer relativ reduzierten Basis verwirklicht, so daß sie nur den minimalsten Forderungen an ein spezifisch-künstlerisches Formverhältnis genügt, so wird - trotz grundsätzlich bestehender Andersartigkeit - der Grad der Unterscheidung gering sein.
So sind die Werke, in denen die Darstellung von Gegenständlichkeit negiert wird, in denen die Beziehungen der Elemente untereinander und zum Ganzen reduziert sind bzw. schließlich kaum noch angestrebt werden, in ihrer materiellen Erscheinungsform den wirklichen Objekten sehr nahe.
(Das 1960 vom französischen Maler Yves Klein geschaffene Bild, "Die blaue Fläche", kann mit einer beliebigen Holzplatte verwechselt werden.)
Damit eine dieser Werke durch ihre ideelles Bedeuten in dieser Erscheinungsform, durch den Inhalt, der an diese Relationsreduzierung geknüpft ist.
Die Idealisierung höherer Organisiertheit als ergebnisvolle Norm hat die philosophischen Positionen des Idealismus zur Grundlage.
Vielmehr beruht die Grundstruktur der Gattung Malerei auf der dialektischen Einheit von Wachsamkeit und Organisiertheit und den daraus resultierenden Verhältnissen zur Wirklichkeitserscheinung und zu den wirklichen Objekten.
Die Gestaltung des Verhältnisses beider beruht in letzter Instanz auf der gesellschaftlichen Wirklichkeit.

2.1.2. Dieses Verhältnis besitzt daher in den verschiedenen historischen Epochen unterschiedliche Dominanzverhältnisse.

Nachahmung und Organisiertheit stehen jedoch nicht in einem geraden proportionalen Verhältnis zueinander, so daß vorlingste Nachahmung der Wirklichkeitserscheinung generell mit höchster Organisiertheit verbunden wäre oder umgekehrt. Erstens verlangt die Organisiertheit als Herstellung von Elementbeziehungen einen gewissen Grad der Abhebung von der Wirklichkeitserscheinung, um frei vollzogen werden zu können. Zwar stimmt in der Darstellung des proportionalen Verhältnisses eine weitgehende Annäherung an die Wirklichkeitserscheinung mit geringer Organisiertheit überein; mit der Steigerung der Abhebungsgrade wird gleichzeitig eine schnelle Steigerung der Organisiertheit des Gebildes im Sinne eines gegenseitlichen Zusammenhanges möglich. Sehr hohe Abhebungsgrade ziehen die Reduzierung der Organisiertheit nach sich, da die Vielschichtigkeit der Elementbeziehungen vermut. Zweitens stehen die Grade der Abhebung in Beziehung zum Charakter der Abhebung, der als Art und Weise der Elementbeziehungen zu verstehen ist. Er kann das Gebilde einem der Wahrnehmung entsprechenden sinnvollen Zusammenhang näher bringen bzw. das Abgebildete von diesem Wahrnehmungseindruck entfernen. Demnach tritt die Art und Weise der Organisiertheit als Variantenbreite in der Stufe der Abgehobenheit in Erscheinung. Auf der Basis seiner generellen Gültigkeit ist es in historisch kurzen Zeiträumen auch möglich, eine Seite der Einheit von Nachahmung und Organisiertheit zu negieren.

Wie die frühe Malerei des 20. Jahrhunderts die Nachahmung den Gegenständlichen negiert, ohne jedoch die Organisiertheit der Elementbeziehungen aufzugeben,

finden wir im gegenwärtigen Fotorealismus teilweise den völligen Verzicht auf künstlerische Organisiertheit des Abbildes.
Wir sehen in beiden den Sonderfall, den bestimmten (in diesen Fällen extremen) Grad der Abbildveränderung, der den widergespiegelten gesellschaftlichen Verhältnissen dann entspricht, wenn diese im Sinne der herrschenden Klasse mit den Möglichkeiten der Kunst gefestigt werden sollen. Wie sich die Negierung des Gegenständlichen nur auf der Basis des Jahrtausende alten positiven Gegenstandsbezuges der Malerei als proportional kurze Phase ausbilden konnte, macht auch nur die Allgemeingültigkeit der Einheit von Nachahmung und Organisiertheit die Sonderform "reiner" (nicht künstlerisch organisierter, absoluter) Nachahmung möglich, im Wirkungsgefüge von Kunst und Gesellschaft vorstellbar.

2.2. Spezifische Merkmale der Gattung, die sich aus dem Gebildeaspekt herleiten

Während die Organisiertheit des Formgefüges und auch die bildhafte Widerspiegelungsmethode Merkmale der Gattungsstruktur der Malerei sind, die sie mit anderen Gattungen teilt, wollen wir nunmehr auf die spezifischen Eigenschaften der Gattungsstruktur eingehen, die weitgehend Besonderheiten darstellen.
Unter dem Gebildeaspekt der Malerei sind folgende spezifische Merkmale zu fassen:

- Malerei verkörpert das gegenstandsbezogene Formgefüge in visuell wahrnehmbaren Formen.
- Das Formgefüge ist statisch, (nicht prozeßhaft),
- außerdem ausdehnungsbegrenzt, woraus für die Rezeption sofortige Überblickbarkeit und ebenso die Möglichkeit des wiederholten und langen Betrachtens resultieren.
- Das Gebilde ist grundsätzlich zweidimensional, wodurch sich die Malerei von der Plastik unterscheidet. (Diese Gattung spiegelt ebenfalls bildhaft wider, gestaltet jedoch generell ein dreidimensionales Gebilde, so daß die Notwendigkeit der Umsetzung des dreidimensionalen Wirklichkeitsbildes in die zweidimensionale Bildwirklichkeit als gestalterisches Problem entfällt.)

Die Malerei gestaltet generell ein farbiges Formgefüge, in welchem alle Elemente farbig beurteilt werden, so daß es als gegenstandsbezogener Farbzusammenhang ausgefaltet wird. (Sie unterscheidet sich damit von der sonst in der Art der Verbildlichung sehr nahe stehenden Grafik, in der die Farbe zwar möglich ist, jedoch nicht notwendig bildkonstituierend. Eine durchgängige Beteiligung der Farbe an der Ausbildung des Wirklichkeitsbezuges ist in der Grafik daher nicht zu verfolgen. Außerdem besteht in der Grafik das Formgefüge nicht aus zusammenhängend beurteilten, sondern aus beurteilten und unbeurteilten Zonen.)

2.3. Die Strukturbereiche der Gattung

2.3.1. Unter Berücksichtigung dieser Spezifik kann die Gattungsstruktur der Malerei, die wir bisher nur in ihren wesentlichsten Zügen von Nachahmung und Organisiertheit erfaßt haben, differenziert werden. Die Differenzierung, die wir anstreben, ordnet sich unserem Gesamtziel unter, den Zusammenhang von Kunst und gesellschaftlichen Verhältnissen in seinen Konsequenzen auf die Form als Träger des künstlerischen Inhalts nachzuweisen.

Nachdem in der Gattungsstruktur der Malerei die wesentlichsten Grundzüge, Nachahmung und Organisiertheit, untersucht worden waren, soll unter Berücksichtigung des Gebildespezifikums eine weitergehende Differenzierung nach den wesentlichen Einheiten vorgenommen werden, die unter der bereits genannten Zielstellung zweckvoll ist.

Unter der gegebenen Voraussetzung erweisen sich d i e Strukturbereiche als hinreichend, die folgende Bedingungen erfüllen:

1. Zur Konstituierung der gattungsspezifischen Bildgestalt sind sie n o t w e n d i g .
2. Gleichzeitig müssen sie sich in bezug auf die Veränderung der Bildgestalt im Zusammenhang mit einem veränderten allgemeinen Inhalt auf Grund veränderter gesellschaftlicher Verhältnisse als w e s e n t l i c h erweisen, indem diese Veränderung der gestalterischen Haltung in ihrem Bereich grundsätzlich sichtbar wird.

1. In bezug auf einen inhaltlichen Teilbeitrag sind sie
   s e l b s t ä n d i g als dessen Träger.

2.3.2. Diesen Kriterien, Notwendigkeit, Wesentlichkeit und Selbständigkeit, genügen folgende Struktureinheiten, die wir im Folgenden S t r u k t u r b e r e i c h e nennen werden:

Nachahmung	Organisiertheit
1. Bildgegenstand	6. Bildeinheit
2. Bildraum	7. Bildspannung
3. Bildform	8. Bildkomposition
4. Bildfarbe	
5. Bildbewegung	

Die genannten Strukturbereiche haben Funktionen in bezug auf die Realisierung von Nachahmung und Organisiertheit. Die ihnen immanenten gestalterischen Probleme sind jedoch vorwiegend auf der Seite der Nachahmung bzw. fast ausschließlich auf der Seite der Organisiertheit angesiedelt.

1. Die bildhafte Widerspiegelungsmethode der Malerei bedingt die Notwendigkeit der Bildgegenständlichkeit. Die gestalterischen Probleme, die sich mit der Umsetzung der visuell erfahrbaren Objekte und Erscheinungen der Wirklichkeit in Bildobjekte und deren Beziehungen ergeben, erfassen wir in Strukturbereich B i l d g e g e n s t a n d . Auswahl und Umformung des bildwürdigen Gegenstands haben ein Ähnlichkeitsverhältnis zur Wirklichkeitserscheinung zur Folge, dessen graduelle Stufung darin begründet liegt, daß entweder die zwischen den Bildobjekten hergestellten Sinnbezüge immer mehr der Wirklichkeitserfahrung widersprechen oder andererseits die einzelnen Bildobjekte selbst immer weniger eine Erinnerung an die erfahrbare Wirklichkeit zulassen. Durch die Breite der möglichen gestalterischen Entscheidungen in seinen Grenzen erweist der Strukturbereich Bildgegenstand seine Wesentlichkeit, indem seine Gestaltungsprinzipien innerhalb des Systemzusammenhanges der Gestaltungskonzeption die Epochegestalt der Malerei verwirklichen.

2. Zu ihrer ureigensten Bestimmung der Malerei gehört, daß ihre Darstellung flächenhaft ist, daß also die dreidimensionalen Erscheinungen der Wirklichkeit grundsätzlich zweidimensional auf der Bildfläche existieren, müssen die damit entstehenden Gestaltungsprobleme als ein notwendiger Bereich der Bildstruktur der Malerei betrachtet werden. Wir nennen diesen Bereich B i l d r a u m .
Die Breite der Möglichkeiten, das widerspruchliche Verhältnis von dreidimensionaler Wirklichkeitsräumlichkeit und zweidimensionaler Bildräumlichkeit zu lösen, bildet das Feld prinzipieller Entscheidungen im Bereich Bildraum. Der Parallellauf bestimmter Prinzipien mit bestimmten gegenständlichen Verhältnissen erweist die Wesentlichkeit des Strukturbereiches.

3. Die Vielgestaltigkeit der Möglichkeiten, die sich aus der Umsetzung wirklicher Objekte in Bildobjekte als deren Formung sowie aus deren unterschiedlicher "Funktion" in der Beziehungsbildung der Objekte im Bild ergibt, macht den Strukturbereich B i l d f o r m notwendig und wesentlich.

4. Aus dem Umstand, daß sich die Malerei generell mit dem Problem der Umsetzung der farbigen Wirklichkeitserscheinung in den farbigen Objektzusammenhang im Bild zu befassen hat, resultiert die Notwendigkeit des Bereichs
B i l d f a r b e .
Die Möglichkeit, entsprechend der farbigen Wirklichkeitserscheinung im farbigen Bildzusammenhang ein widerspruchliches und gradual aufbaubares Ähnlichkeitsverhältnis herzustellen, das unterschiedliche Arten farbiger Beziehungen einschließt, bietet die Basis der Gestaltungsprinzipien in diesem Strukturbereich und damit dessen Wesentlichkeit.

5. Bildhaftigkeit und Dynamik der Gestaltungsstruktur haben gemeinsam den Strukturbereich B i l d b e w e g u n g zur Folge.

Die Umsetzung der bewegten Wirklichkeitserscheinung in die Bildstatik macht diesen Bereich notwendig; durch die verschiedenartigen prinzipiellen Entscheidungen in der Lösung dieses gestalterischen Problems wird er zum wesentlichen Gestaltungsbereich, dessen Prinzipien die Epochegestalt mitbestimmen. Sie sind in den Grenzen von betonter Statik, die dem generellen Gebildeaspekt der Malerei entspricht, bis zu nachgeahmter wirklicher Bewegtheit oder deren Wiedergabe als rhythmische Anordnung der Bildelemente, angesiedelt.

6. Die Eigenschaft der Malerei, das gegenständlich Abgebildete als einen Zusammenhang von Elementen zu organisieren, die untereinander und zum Ganzen Spannungsbeziehungen [illegible] den Strukturbereich B i l d s p a n n u n g notwendig. Die Möglichkeit, einen unterschiedlichen Grad der Vielschichtigkeit von Spannungsbeziehungen zu bilden sowie die unterschiedliche Art, die Spannungen selbst zu gestalten, machen seine Wesentlichkeit für die Epochegestalt aus.

7. Die B i l d k o m p o s i t i o n , die wir im engeren Sinne fassen, beruht auf der flächig-begrenzten Existenzweise der Werke der Malerei. Diese bedingt, daß die gegenständlichen Formbeziehungen nicht nur als Spannungsbeziehungen selbst ausgebildet werden können, sondern daß gleichzeitig Lokalisierungsgrundsätze zur Anordnung der Formen auf der Fläche notwendig sind. Diese Anordnungsgrundsätze verschiedenster Art sind die Prinzipien des Strukturbereiches Bildkomposition. Da diese lokalen Verhältnisse als Mengenverhältnisse gleichzeitig Spannungsbeziehungen nach sich ziehen, kann dieser Bereich unter Umständen auch der Bildspannung zugeordnet und unter deren Prinzipien im Sinne eines komplexen Gestaltungsmittels erfaßt werden.

Die vielgestaltigen Bedingungen der Organisiertheit werden in der Gattungsstruktur zu einer Einheit zusammengefügt, so daß das entstehende Gebilde, als ästhetische Einheit organisiert, der Wirklichkeit gegenübersteht.

Das Gebilde als ästhetische Einheit kann auf der Basis hochgradiger Organisiertheit weiter von den realen Objekten abgehoben sein, als wenn es auf reduzierter Organisiertheit beruht. Das Gebilde als Einheit kann zudem in seinem Charakter variieren, indem innerhalb einer [illegible] Einheitlichkeit oder Destruktion der einheitlichen Gestaltung angestrebt und verwirklicht wurde. Beide zusammen machen den Bereich B i l d - e i n h e i t notwendig und für die Epochegestalt wesentlich.

3.3. Für das Gemälde Bildgegenstand, Bildabstraktion, Bildraum, Bildbewegung und Bildfarbe ist bezeichnend, daß sie vorwiegend die Nachahmung realisieren, indem sie in unmittelbare Beziehung zur Wirklichkeitserscheinung treten können. Dabei wird zugleich eine bestimmte, vielfältig sich unterscheidende Weise von Zusammenhängen jeweils spezifischer Art realisiert. Das heißt, innerhalb dieser Bereiche wird nicht nur ein bestimmter Grad der Beziehung zur Wirklichkeitserscheinung hergestellt, sondern auch ein Beitrag zur Organisiertheit der Kunstwerke geleistet. Die Prinzipien dieser Strukturbereiche werden dabei nach dem Grad der Abhebung erfaßt, den sie vertreten, die Beteiligung der Prinzipien an der Organisiertheit wird als Charakter der Abhebung erfaßt. Grad und Charakter drücken zusammen die S t u f e der Abgehobenheit, mit der ebenfalls das graduell unterschiedliche Ähnlichkeitsverhältnis zur Wirklichkeitserscheinung als Resultante erfaßt wird.

Praktisch treten die fünf Bereiche in enger, nur analytisch trennbarer Wechselbeziehung untereinander.

Die Organisiertheit der Bilder verwirklicht sich als innere Ordnung, die durch die Zusammenhangsbeziehungen der Bildelemente und Faktoren, die durch die Komposition in grundsätzlicher Weise aufgebaut werden, und als Bildeinheit, die die Unterschiedenheit des Bildes von den wirklichen Gegenständen grundsätzlich fixiert.

Die Qualität der inneren Organisiertheit, die auf Spannungs- und Kompositionsgrundlagen beruht, tritt als quantitative Größe nach außen. Das Maß der äußeren Einheit der Bildgestalt realisiert auch somit die Beziehung der gesamten Organisiertheit des Bildes zu den wirklichen Objekten über die Bildeinheit.
Die Prinzipien dieser Strukturbereiche werden ebenfalls in Grad und Charakter gefaßt. Ihr Bezugspunkt ist von den Bereichen der Nachahmung verschieden.
Für alle im Bild bestehenden Beziehungen wurde ein Modell erarbeitet. Es veranschaulicht die Gattungsstruktur der Malerei.

2.4. Die Gestaltungskonzeption der Malerei als variable Epocheerscheinung der Gattungsstruktur

Wie aus dem Vorangegangenen deutlich wurde, ist die Struktur der Gattung auch in den aufgefundenen Einheiten der Strukturbereiche der Gattung **i n v a r i a n t** .

Als **v a r i a n t** erweist sich die **G e s t a l t u n g s k o n z e p t i o n** der Malerei, die der Verkörperung des allgemeinen Inhalts der Kunstgattung in einer Epoche zugrundeliegt. Die Struktur der Gestaltungskonzeption entspricht gänzlich der generellen Struktur der Gattung. Aber an die Stelle der Strukturbereiche treten die jeweiligen Gestaltungsprinzipien, die in jedem Bereich den Grad und Charakter der Abgehobenheit von der Wirklichkeitswiderspiegelung bzw. den Grad und Charakter der Organisiertheit festlegen. Die Gestaltungskonzeption der Malerei ist demnach also in der Epoche verwendete System von Gestaltungsprinzipien, die das für die Epoche charakteristische Verhältnis von Nachahmung und Organisiertheit, von Beziehung zur Wirklichkeitswiderspiegelung und Beziehung zu den wirklichen Gegenständen, festlegt. Sie ist damit jeweils anders als in einer anderen Epoche, indem sie anstelle die allen Bildern der betreffenden Kunst einer Epoche gemeinsame prinzipielle Festlegung des Verhältnisses.
Dabei ist es zunächst unwesentlich, ob wir annehmen, daß die Gestaltungskonzeption mit ihren Gestaltungsprinzipien von der Wirklichkeit gefordert ("Kunst-Sollen") oder von der Künstlerschaft angestrebt werden ("Kunst-Wollen").

oder ob beide sich in Übereinstimmung befinden; ebenso unwesentlich ist es, ob der Künstler bewußt nach einer Konzeption als nach einem Gestaltungs-"Plan" vorgeht oder unbewußt zu einem entsprechenden Ergebnis kommt.
Wesentlich ist jedoch, daß die Gestaltungskonzeption und die Gestaltungsprinzipien sich entsprechend der Veränderung der gesellschaftlichen Basis verändern. Nur dadurch kann die Kunst ihrer Funktion gerecht werden, die sie mit dem ideologischen Bewußtsein generell gemeinsam hat: das gesellschaftliche Sein, durch das sie bestimmt wird, widerzuspiegeln und auf dieses affirmierend zurückzuwirken.
Die Gestaltungsprinzipien haben also Aussagefunktion, die sich jedoch nur im Rahmen der Gesamtkonzeption verwirklicht, indem die den jeweiligen Prinzipien dienlichen Gestaltungsmittel und -verfahren angewendet werden.
Der allgemeine Inhalt, der durch die Gestaltungskonzeption übermittelt wird, ist an die Inhaltsfunktion der Prinzipien der einzelnen Strukturbereiche gebunden.
Wir sind der Meinung, daß zwar die Prinzipien selbst variant sind, nicht aber deren Beziehung zum Inhalt. Von der hypothetischen Annahme ausgehend, daß bestimmten Prinzipien eine bestimmte Inhaltsfunktion potenziell anheftet, läßt sich sowohl ihre Wahl in bestimmten Epochen als auch das Wiederaufgreifen in anderen Epochen erklären sowie die Tatsache, daß die Prinzipien in verschiedenen Konzeptionen unterschiedlich kombiniert und betont werden, in der gleichen inhaltlichen Richtung wirkend oder auch gegenläufig.
Diese Verwendung bestimmter Prinzipien in bestimmten Konzeptionen sowie auch die gegenläufige Verwendung setzt einen festen (invarianten) Zusammenhang bestimmter Prinzipien mit einer bestimmten inhaltlichen Aussage voraus.
Die Erscheinung unterschiedlicher individueller oder spezifischer Gestaltungskonzeptionen im Rahmen der allgemeinen Gestaltungskonzeption einer Epoche läßt sich ebenfalls erklären, wenn von einem festen Zusammenhang bestimmter Prinzipien mit einem bestimmten Inhalt ausgegangen wird. Unterschiedliche Kombinationen können auf diese Weise zum gleichen inhaltlichen Ergebnis führen.

[illegible] Voraussetzungen, über die Nichtbeliebigkeit der Inhaltsfunktion der Prinzipien der Strukturbereiche einen Nachweis zu führen.
[illegible] Diese Dissertation ausschließlich auf die Bildfarbe konzentriert, wird die Spezifik dieses Strukturbereiches anschließend als eigenständiges Kapitel erörtert.

KAPITEL II
Die Spezifik der Bildfarbe als Strukturbereich der Malerei

1. Die Wesensbestimmung der Bildfarbe und ihre Unterscheidung von der außerästhetischen Farbe

An der dialektischen Einheit von Nachahmung und Organisiertheit der Gattungsstruktur ist die Bildfarbe konstitutiv beteiligt. In diesem Sinne ist sie ein notwendiger, unerläßlicher Strukturbereich wie jeder andere.
Ihre Wesentlichkeit als Strukturbereich zeigt sich in der Veränderung der Prinzipien der Bildfarbe parallel zur Veränderung der gesellschaftlichen Verhältnisse historischer Epochen.
Indessen erst der ganz spezifische Beitrag der Farbe zur künstlerischen Form, mit dem auch ihr ganz spezieller Beitrag zum künstlerischen Inhalt verknüpft ist, rechtfertigt die gesonderte Betrachtung als selbständiger Strukturbereich der Malerei.

Dieser spezifische Beitrag der Bildfarbe beruht auf der Nutzung bestimmter Seiten der außerästhetischen Farbe, die Gegenstand anderer Wissenschaftszweige ist, z. B. der Physik, der Physiologie und der Psychologie, ohne damit übereinzustimmen. Daher muß von Anfang an Wert auf die wesensmäßige Unterscheidung gelegt werden.
Eine Untersuchung der Bildfarbe als bildkonstituierendes Element der Malerei hat voraussetzend klarzustellen, daß sie [illegible] hier als spezifisch ästhetische Kategorie betrachtet wird, die an der Widerspiegelung des gesellschaftlichen Seins beteiligt ist. Auf der Bildfläche hat die Farbe Inhaltsfunktion. Sie realisiert im Zusammenwirken mit den übrigen bildwirksamen Faktoren Aussagemöglichkeiten, steht also gleichnishaft für [illegible].

die sie schon als reines Wahrnehmungsobjekt zu sein vermag: Sie b e d e u t e t als Strukturelement der Gattung künstlerischen Inhalt. Darin liegt ihre eigentliche Wesensbestimmung.

Die Forderung der Unterscheidung beider Existenzweisen der Farbe wurde in der kunstwissenschaftlichen Literatur, sowohl von bürgerlichen Wissenschaftlern als auch von den theoretischen Positionen des Marxismus-Leninismus aus, vereinzelt ausgesprochen.

Ernst Strauß schreibt hierzu:

> "Die kunstgeschichtliche Farbforschung hat sich, ..., zu ihrer sachlichen Informierung immer wieder auf die gebräuchlichen Farbenlehren sowie auf die Lehren der physikalischen und physiologischen Optik und der experimentellen Psychologie berufen, wie sie ja auch heute noch größtenteils mit Namen und Begriffen arbeitet, die diesen Wissenschaftsgebieten entstammen. Begeht sie den gleichen Weg auch weiterhin, so wird sie sich, wie bisher, bald an einer Grenze angelangt sehen, wo die wissenschaftlichen Ermittlungen über die Farbe zu Einsichten in die Eigenschaften des Kolorits nicht mehr ausreichen, ja sogar in Widerspruch zu dessen Prinzipien geraten und geraten müssen. Denn sie ignorieren, wie natürlich, eine Grundtatsache, ohne deren Berücksichtigung ein Verständnis der künstlerischen Probleme der Farbe nicht möglich ist - die Tatsache nämlich, daß die physisch vorgegebene, empirische Farbe sich von der gemalten Farbe des Bildes, der ästhetisch wirksamen, nicht nur materiell, sondern schon wesensmäßig unterscheidet."(1)

Unsere Konformität in der konstatierten Wesensverschiedenheit mit Ernst Strauß beruht auf einem gleichen Verständnis der Bildfarbe als Träger künstlerischen Inhalts, das in der Zuordnung ihres Wesens **ideelle Eigenschaften in den Mittelpunkt** rückt.

Die Entsprechung zwischen einem bestimmten Farbeinsatz der Epoche als Inhaltsträger und den gesellschaftlichen Verhältnissen der jeweiligen Epoche, in der sich die Widerspiegelungsfunktion der Bildfarbe zeigt, wird von Ernst Strauß nicht ausgesprochen.

Bei Kagan finden wir eine deutliche Unterscheidung von ästhetischen und nicht-ästhetischen (vor-ästhetischen) Wertebenen, die ganz speziell auf die Wirkung farbiger Intervalle zu beziehen ist.

Letztere wurden von fast allen geläufigen Farblehren für Malerei und auch in Farbanalysen von Werken der Malerei unreflektiert übernommen.

Nach der Darlegung der Notwendigkeit des direkten sinnlichen Kontakts von Subjekt und Objekt zur Entstehung einer ästhetischen Situation heißt es:

"Allerdings gibt es noch eine Klasse von Werten, die in dieser Beziehung den ästhetischen Werten analog sind, das, was wir mit den Begriffen "angenehm", "abstoßend", "unerträglich", "lachhaft" usw. bestimmen. Offenbar werden gerade deshalb Werte dieser Art sowohl im alltäglichen Bewußtsein als auch im Bewußtsein der Theoretiker häufig mit ästhetischen Werten gleichgesetzt. In Wirklichkeit aber haben wir hier zwei qualitativ verschiedene Ebenen von Wertorientierungen: die physiologische oder bestenfalls psychologische Ebene und die geistige sozialpsychologische Ebene ... Andererseits ist selbst in diesen Grenzen das "Schöne", wie schon Platon feststellte und Kant später ausführte, keineswegs gleichbedeutend mit "für das Auge und für das Ohr angenehm". Im letzten Falle handelt es sich um eine rein sinnliche Befriedigung oder Nichtbefriedigung, im ersten Falle um ein geistiges Erleben, für das die sinnliche Wahrnehmung nur das notwendige Fundament bildet, dessen Wesen aber von den einfachen psychologischen Reaktionen des Nervensystems weit entfernt ist." (2)

Die Unterscheidung zwischen beiden Ebenen wurde von Kagan nicht allein nur [illegible] Farbe bezogen, ist für diese jedoch von besonderer Bedeutung.

Zu bedenken ist, daß die Grenze zwischen beiden Arten von Emotionen fließend ist. Farbwirkungen, die die Sinne befriedigen, können [illegible] Züge tragen. Sie können zudem mit den zum Ideal erhobenen Forderungen übereinstimmen und somit nicht mehr nur als angenehm, sondern nunmehr als schön erlebt werden.

Es kann aber auch eine psychophysisch als angenehm empfundene [illegible] Farbigkeit auf Grund eines entsprechenden Weltgefühls als zu aufdringlich, als in ihrer harmonischen Stimmigkeit langweilig oder auch als zu hübsch empfunden und damit gerade zum Nichtgewollten werden. Schön ist in diesen Zeiten entweder etwas wesentlich Feineres, Zarteres, oder auch etwas, das anders ist, als das, was normalerweise als "schön" gilt, z. B. eine [illegible], dumpfe Farbigkeit. Sie kann in der ästhetischen Idealisierung zum Schönen werden.

wie Schönheitsideale oder die Schönheit in der Kunst
[illegible] mit dem gesellschaftlichen Bewußtsein wandeln und
keine klassisch-zeitlose Verallgemeinerung zulassen -
hat man gerade umgekehrt den Begriff Ästhetik verall-
gemeinert, indem man ihn auf Urteile und Ordnungskate-
gorien übertrug, die damit direkt gar nichts zu tun
haben. So wäre deshalb sinnvoller, die gefühlsmäßigen
Wirkungen der Farbe nicht einem also konturlos erweiter-
ten Begriff Ästhetik zu subsumieren - unter dem wir dann
nichts mehr bestimmtes begreifen - sondern vielmehr kon-
sequenter von der Emotionalität der Farbwahrnehmung, von
der emotionalen Wirkung der Farben zu sprechen." (3)

Zwar wird in den Zitaten vorwiegend die Organisiertheit der Bildfarbe in ihren außerästhetischen Voraussetzungen angesprochen - die kennzeichnende Farbe, ihre darstellerische Möglichkeit, blieb noch völlig außer Betracht - so ist doch die Notwendigkeit der Unterscheidung ausgesprochen. Als fundamentale Voraussetzung zur Erkenntnis des Wesens der Bildfarbe wird sie von uns unterstrichen.

3. Abgrenzung des Strukturbereichs Bildfarbe von dem künstlerischen Mittel Farbe

Zugleich verknüpft mit dieser Unterscheidung ist die Abgrenzung der Bildfarbe von der Farbe als künstlerisches M i t - t e l . Außerhalb des Kunstwerkes sind die Mittel zur Verkörperung nur abstrakte Möglichkeiten zur Gestaltung von künstlerischem Inhalt.

Eine besondere terminologische Schwierigkeit bei der Erörterung der Problems der Bildfarbe besteht darin, daß für die Bezeichnung der Mittelebene und der Ebene des Strukturbereichs keine gesonderten Termini zur Verfügung stehen, wie dies z. B. im Strukturbereich Bildraum der Fall ist. Der Begriff Farbperspektive als eines der verwirklichenden Mittel erleichtert die Unterscheidung bereits durch die wörtliche Formulierung.

Eine weitere Besonderheit besteht darin, daß die Farbe im Bild von der Farbe in der Wirklichkeit nicht von vorn herein durch bloßes Hinsehen unterschieden und somit im Bild als Produkt unserer Vorstellungen erkannt werden kann.

"Denn gerade die einfache Tatsache, daß die Farbe, rein als Wahrnehmungsobjekt unseres Gesichtssinnes, gleicherweise der physischen wie der gemalten Welt angehört,

kung einer Erkennung eben der Merkmale im Wege stehen, die das Besondere ihrer Erscheinung als Bildelement ausmachen. Sich ihrer als eines spezifisch künstlerischen Mittels ganz bewußt zu werden, wird daher in der Regel dem noch unerfahrenen Betrachter schwer fallen, schwerer zumindest als etwa die Vergegenwärtigung der Linie in ihrer bildnerischen Funktion. Denn in der sichtbaren Welt gibt es die Linie faktisch nicht, nur in Verbindung mit der Fläche hat sie ihre eigene Existenz, einerlei ob sie als Mittel der Formbildung einer Anregung von außen folgt oder ihrer eigenen Intention." (4)

Die bildnerischen Mittel, die dem Strukturbereich Bildfarbe zur Verfügung stehen, sind nicht identisch mit den Gestaltungsprinzipien dieses Bereichs, nach denen sich der Einsatz der Mittel regelt.

Für die theoretische Erörterung ist die Unterscheidung von Bedeutung.

Eine Rot-Blau-Beziehung ist außerhalb des Bildes - auch an Gegenständen wahrgenommen - etwas Gegebenes. Sie kann als auffälliges, spannungsreiches Farbintervall erlebt werden. Tritt sie im Bildzusammenhang auf, so ist sie das E r g e b n i s gestalterischer Entscheidungen, das auf dem Ausschließen vieler anderer Möglichkeiten beruht. Sie ist ein Bewußtseinsprodukt. (Damit ist nicht gesagt, daß sie ein Produkt der Bewußtheit sein müßte.)

Die Farben der beiden Gegenstände treten im Bild als Nachahmung natürlicher Objektfarben auf, die möglicherweise im Vergleich zur Wirklichkeitserscheinung kraß übersteigert worden sind, die vielleicht ganz bewußt nahe an der Wirklichkeitsebene bleiben und jede Überhöhung vermeiden. Ihre Beziehung ist vielleicht so gestaltet, daß ein hartes Aufeinanderprallen durch Nuancierung der farbigen Grundqualitäten gemildert erscheint, oder die Spannung ist voll ausgespielt, so daß sie wie ausschneidbar als rote und blaue Flächen nebeneinander auf der Bildfläche liegen, uns ihren farbigen Kontrastcharakter weit mehr ins Bewußtsein bringen, als die Tatsache, daß sie Objekte farbig kennzeichnen.

Die Mittel des Bereichs Bildfarbe werden gewählt, erprobt und schließlich verwendet entsprechend einer "Idee", nicht im Sinne eines Einfalls, sondern im Sinne künstlerischen Wollens, persönlicher Gestaltungshaltungen.

Dieser Idee kommt einer "Vorstellung" gleich, wie das Verhältnis der Bildfarbe zur Wirklichkeitsfarbe sein soll. Kunstwollen und Kunst-Sollen im Bereich der Bildfarbe, die letztendlich durch das soziale Sein determiniert sind, haben unterschiedliche Grade der Bewußtheit: Die Farbe im Bild beruht nicht auf einem fertigen Vorstellungsbild im Kopf. Die bewußtseinsmäßigen Regulative, nach denen der Einsatz der Mittel erfolgt, ähneln mehr den nicht notwendig rational kontrollierten Grundlagen des praktischen Handelns, wie wir sie als verinnerlichte Normen der Moral kennen. Als G e s t a l t u n g s p r i n z i p i e n des Strukturbereichs bewirken sie den Widerspiegelungscharakter zum sozialen Sein und sind in diesem Sinne von dem Mittel Farbe völlig verschieden.

Wie im Strukturbereich Bildfarbe der Gattung Malerei zum künstlerischen Mittel werden kann, ist abhängig von dem Beitrag der Bildfarbe zur Bildgestalt, zur Formstruktur der Gattung.
Die gängigen künstlerischen Farblehren erfassen diesen Aspekt sehr einseitig als farbige Beziehungsbildung. Der Literaturbericht geht auf diesen Umstand sowie auf die Ursachen ein.

3. Der generelle Beitrag des Strukturbereichs Bildfarbe zur Bildgestalt der Gattung

3.1. Erläuterung des Begriffes

Ebenso wie wir zwischen der invarianten Gattungsstruktur und der variablen Gestaltungskonzeption unterschieden haben, ist es bezug auf die Bildfarbe zwischen dem invarianten Strukturbereich Bildfarbe und den Gestaltungsprinzipien als variable Faktoren zu unterscheiden.
Im Strukturbereich ist der g e n e r e l l e Beitrag der Bildfarbe zur Bildgestalt festgelegt. Er ist von dem Beitrag zu trennen, den die Gestaltungsprinzipien des Strukturbereichs Bildfarbe zur Gestaltungskonzeption der Epoche beisteuern. Als F o r m f u n k t i o n e n ausgedrückt, wären im Strukturbereich die generelle Funktion der Bildfarbe an der Bildgestalt, in den Gestaltungsprinzipien die speziellen Funktionen in der jeweiligen Gestaltungskonzeption erfaßt.

Zwar ist der Beitrag des Strukturbereichs Bildfarbe zur Form im Vergleich zu den anderen Strukturbereichen ganz spezifischer Art; da er zur Konstituierung der gattungsspezifischen Struktur der Malerei jedoch unumgänglich, immer notwendig ist, bezeichnen wir ihn als generell und invariant.

Die Teilaspekte der generellen Funktion der Bildfarbe leiten sich her aus den Aufgaben, die die Farbe zur Konstituierung der Gattungsstruktur zu erfüllen hat.
Sie sollen im folgenden Gegenstand der Erörterung sein.

3.2. Die Farbigkeit der Abbilder der Malerei

3.2.1. Wie eingangs erwähnt, ist die Bildfarbe beteiligt an Nachahmung und Organisiertheit der Gattungsstruktur. Beide Funktionen erfüllt sie jedoch in spezifischer Weise, als Farbe. Aus dieser Tatsache resultiert die generelle F a r b i g k e i t der Bildgestalt der Malerei. Indem wir auf sie hinweisen, sehen wir zunächst davon ab, w i e der Beitrag der Bildfarbe zu Nachahmung und Organisiertheit realisiert wird und welche Kriterien geeignet sind, diesen zu erfassen.

Wir haben in der Darlegung der Gattungsstruktur festgestellt, daß die Bildgestalt der Malerei Eigenschaften mit anderen Gattungen gemeinsam hat - die bildhafte Widerspiegelungsmethode z. B. wie Grafik und Plastik, die Flächigkeit mit der Grafik - um nur im Rahmen der Gattungen der bildenden Kunst zu bleiben. Das eigentlich "Farbige" der Malerei, das durch die Bildfarbe bewirkt wird, ist die spezifischste Eigenschaft der Abbilder.
Die Farbigkeit unterscheidet die Malerei selber von der Grafik, in der die Farbe kein wesentlicher Bestandteil der künstlerischen Widerspiegelung ist.
Wenn sie existiert, bereichert sie die Bilder durch die spezifische emotionale Wirksamkeit, die von Farben und Farbbeziehungen ausgeht.
In der Malerei ist die Nutzung der emotionalen Wirksamkeit der Farbe immer gegeben.

Die jeweils andere Art der Nutzung in den verschiedenen Epochen setzt die generelle Nutzung der emotionalen Wirksamkeit der Farbigen in der Malerei voraus. Wir haben daher in der generellen Farbigkeit die Ursache dafür zu sehen, daß der Strukturbereich Bildfarbe für die Gattung n o t w e n d i g ist.

3.1.1. Die emotionale Wirkung der Farbe resultiert aus
- der starken Empfindungsintensität, die der Farbe für den Menschen eigen ist,
- der unmittelbaren Verknüpfung der Farbempfindung im farbigen Sehen mit psycho-physischen Reaktionen des Menschen, die sich im Laufe der Menschwerdung herausgebildet haben und daher sehr stabil sind,
- deren Verknüpfung mit einem Gefühl körperlich-geistigen Wohlbehagens, das die Grundlage ästhetischer Emotionen ist, die die Bildfarbe hervorruft. Es kann naiv-ästhetischen Charakter haben.

Die menschliche Farbempfindung ist in der Lage, farbige Grundqualitäten zu ermitteln, zu denen auch Schwarz und Weiß gehören, und viele Farbarten diesen Grundqualitäten zuzuordnen. Die psycho-physiologischen Wirkungen, die von den Farbqualitäten ausgehen, sind jeweils unterschiedlich. Vor allem sind zwei große Gruppen unterschieden: bunte und unbunte Farbarten (Farbarten mit Farbton und tonfreie Qualitäten).

Die Unterscheidung im Reagieren des Subjekts geht auf eine Verschiedenheit im Objekt der Wahrnehmung zurück. Diese Unterscheidung kann von der physikalischen Optik erklärt werden. Sie hat ihre Ursache bei gesehenen Körperfarben in der selektiven und nichtselektiven Reflexion der auftreffenden Lichtstrahlung. Selektive Reflexion "weißen" Sonnenlichts hat Farbempfindungen mit Farbton zur Folge, in seiner ursprünglichen Zusammensetzung, also nicht-selektiv, reflektiertes Sonnenlicht hat je nach Quantität der Reflexion der auftreffenden Strahlung Weiß, Grau bis Schwarz zur Folge, also Farbarten ohne Farbton.

Die Farbempfindung registriert in beiden Fällen eine Qualität, eine Farbe.

Schwarz ist in diesem Sinne für die Sinnesempfindung ebenso eine eigenständige Qualität wie Rot, lediglich die psychophysischen Nebenwirkungen sind verschieden. Über diese Eigenart der Umsetzung der Lichtintensität durch die Wahrnehmung bemerkt Ernst Lau:

> "Ich möchte zunächst einmal auf die Wahrnehmung der Intensität eingehen. Alle physikalischen Meßinstrumente ergeben eine Intensitätsskala. Ähnliches erleben wir in der Akustik. Die Intensität des Schalls steigt in der Wahrnehmung von Null bis zu sehr großen Lautstärken. Beim Licht ist das ganz anders. Die Intensität an irgendeinem Punkte des Netzhautbildes ist für unser Leben von verhältnismäßig geringer Bedeutung. Wollen wir Helligkeiten bestimmen, benötigen wir photometrische Einrichtungen, z. B. zur Bestimmung der Belichtung einer photographischen Aufnahme. Viel wichtiger sind für uns Intensitäts **v e r h ä l t n i s s e ,** und diese werden uns merkwürdigerweise in Form von Hell-Dunkelkontrasten wiedergegeben. Die geringste Intensität innerhalb eines Bildes ist nicht etwa Null, sondern Schwarz. Es gibt sozusagen keine optische Stille." (5)

Als Beobachtungen der psycho-physischen Wirkung der Einzelfarben, die farbtheoretische Arbeiten aufführen und die von der experimentellen Psychologie bestätigt werden unter Betonung der Sondersituation ihres Nachweises, können die Formulierungen Goethes im Abschnitt "Sinnlich-sittliche Wirkungen der Farben" seiner Farbenlehre gelten. (6)

Kenner deutet die stetige Wiederholung der entsprechenden Aussagen von den verschiedensten Autoren als "Übereinstimmung der Empfindungen und der sprachlichen Formulierungen", die "aus dem Wesen der Sache selbst" kommt. (7)

Kühn geht auf den Ursprung dieser Farbwirkungen ein:

> "Uns scheint, daß diese Funktion der Farbwerte ursprüngliche Formen der Zeichenerkennung einer Signalgebung sind und damit die Vorformen dessen, was wir später die Bedeutung eines Signalgebers nennen werden. Beim Menschen ist diese Funktion nur noch gering ausgeprägt. Ausdrücke, wie giftgrün, warme und kalte Farben, könnten auf Reste dieser Ursprungsfunktion der Farben hindeuten." (8)

Die besondere Wirkungsintensität der bunten Farbarten führte dazu, den Begriff Farbe auch eingeengt, nur auf sie allein zu beziehen.

Dieser Gebrauch des Begriffes, der besonders in der Umgangssprache im Deutschen verbreitet ist, führt erneut dazu, die terminologischen Schwierigkeiten bei der Erörterung der Problemen der Bildfarbe zu vergrößern.

Das Wörterbuch der Commission Elektrotechnique Internationale, das seinen Definitionen auch Vergleiche im Sprachgebrauch anschließt, definiert b u n t e F a r b e als Farbempfindung, die einen Farbton besitzt, und merkt dazu an:

> "Im Gegensatz zum streng wissenschaftlichen Gebrauch wird in der Umgangsursche häufig F a r b e im Sinne von bunter Farbe als Gegensatz zu unbunter Farbe (weiß, grau und schwarz) und f a r b i g anstelle von b u n t benützt." (9)

Wir behandeln den Begriff des Bunten als einen Oberbegriff für alle Farbarten mit Farbton. Er erfaßt die Gemeinsamkeiten der spezifischen Buntheitsqualitäten wie Rot oder Blau usw. In der weiteren Formulierung müssen von uns die Begriffe Bunt und Unbunt synonym mit den Begriffen Farbton und farbtonfreie Qualitäten angewendet werden, da in der kunsttheoretischen Literatur der Begriff Bunt weitgehend zur Bezeichnung einer nicht "klingenden" Farbbeziehung eingebürgert ist.

Wenn vorstehend die wesensmäßige Verschiedenheit der Bildfarbe von der außer-ästhetischen Farbe unterstrichen wurde, so ist damit die emotionale Wirksamkeit, die von ihr als Farbe auch im Bild ausgeht, nicht ignoriert.
Im Gegenteil dazu ist die emotionale Wirksamkeit speziell der bunten Farbe in der Malerei zum ständigen Aufmerksamkeitsaspekt geworden.
In der visuellen Sinneswahrnehmung ist die Farbe oft überlagert von anderen für das Subjekt bedeutsamen Eindrücken. In der Malerei hat das Farbige ständig Gewicht als generelle Eigenschaft der Abbilder dieser Gattung, indem die Wirkung, die von bunter Farbe ausgeht (Farbton) das Charakteristische des gattungsspezifischen Abbildes ist.
Die Betonung des Farbigen geht nicht so weit, daß man sagen könnte: Malerei gestaltet nur mit Farbton.
Konsequent kann jedoch gesagt werden: Malerei gestaltet nicht mit ausschließlich unbunten Farbzusammenhängen.
Minimale unbunte Farbarten können auf die verschiedenste Weise in farbige Zusammenhänge einbezogen werden. Für Schwarz und Weiß trifft das ebenso zu wie für Nuancen der Grauleiter.

Ganze Epochen gestalten die Abbilder unter Nutzung fast unbunter Töne. Allerdings ist ihre Farbigkeit durch geringe [illegible] klar durch den genommen farbigen Zusammenhang in die Richtung des Farbigen getrieben.
Die farbige Intention (die Eigenschaft einer Farbart, in die Richtung einer anderen zu tendieren - besonders auffällig überprüfbar bei Grau zu Bunt -)hat zur Folge, daß exakte Grenzen zwischen dem, was noch als "farbig" gelten [illegible] als "unfarbig" gesehen wird, im farbigen Bildzusammenhang kaum zu ziehen sind.

Der farbige Gesamteindruck auf der Grundlage überwiegender [illegible] ist ein spezifisches Merkmal der Gattung.

[illegible] wird, in denen deutlich das Farbige vermieden wird, in denen bewußt ein Grenzfeld der Gattung ausgespielt wird, werden kein Sonderfälle erkannt. In ihrem Abbau einer Gattungseigenschaft beruhen sie darauf, daß deren allgemeine Giltigkeit vorausgesetzt werden kann.
Als belegendes Beispiel wäre die Haltung zur Bildfarbe anzuführen, die sich in den Werken Nuria Quevedos aus den 70-er Jahren zeigt.
In den fast schwarzen Bildern überwiegt tatsächlich der unbunte Eindruck. Allerdings ist die darstellerische Funktion der Farbe nicht aufgegeben, und innerhalb der beschriebenen unbunten Farbskala wird ein "malerischer" Farbzusammenhang hergestellt, indem die Farbnuancen so eingesetzt werden, daß sie die Objektfarben zu einer Geschlossenheit des Farbganzen führen. In der speziellen Gestaltungskonzeption dieser Künstlerin dienen außerdem die [illegible] späterer Strukturbereiche dazu, die Begierung des Farbigen in der Bildgestalt auszugleichen und insgesamt ein Bild der Wirklichkeitserscheinung zu geben, das dem des Betrachters, der unser Weltbild teilt, nicht widerspricht, das ihn nicht durch Befremden abweist.
Haben wir in diesem Beispiel eine prinzipielle Haltung im Bereich der Bildfarbe vor uns, so ist in der Grisaille-Malerei ein Sonderfall in bezug auf die Gattung gegeben.

Mit der gegenständlichen Farbigkeit der Abbilder der Malerei ist einer der qualitativen Merkmale aufgezeigt, die die grundsätzliche Abgehobenheit des Abgebildeten von der Wirklichkeitserscheinung ausmachen.

Resultat der Tatsache, daß die unmittelbare emotionale Wirksamkeit des Farbtons in der Bildfarbe ständig, wenn auch unterschiedlich, in den einzelnen Epochen genutzt wird, ist der farbige Anmutungswert, der von den Werken der Malerei bei kürzester Betrachtung ausgeht.
Er findet seine Voraussetzung in der spezifischen Ausdehnungsbegrenzung der Bilder der Malerei, die damit sofort überblickbar sind. Der Anmutungswert des Farbigen, der im direkten Zusammenhang mit der Art des Vortrages der Farbe im Bild steht, bewirkt die emotionale Ansprache sozusagen "auf den ersten Blick". In ihrer sinnlichen Wirksamkeit kann sie Spontaneität des Erlebens, direkte Ansprache bis zur Bedrängung, aber auch Zurückhaltung und sogar Feindlichkeit erreichen. Auf diese Weise wird bereits Einfluß auf den an die Bildfarbe geknüpften Inhalt genommen.

Der Anmutungswert, der auf dem flüchtigen Eindruck beruht, kann unter Umständen bei näherer Betrachtung modifiziert werden, dann nämlich, wenn er zum Abgebildeten in Widerspruch steht.
Die zunächst hell und heiter wirkende Farbigkeit des Werkes von Werner Tübke, "Lebenserinnerungen des Dr.jur.Schulze III", 1960, Berlin, wird bei längerem Hinsehen als dissonantisch empfunden. Sie trägt bei näherem Eingehen auf das gegenständlich Abgebildete gerade durch den widersprechenden Ersteindruck dazu bei, das Makabre der Situation zum Ausdruck zu bringen.

Die farbige Grundstimmung, das Gefühlsklima der gegenständlichen Farbzusammenhänge der Werke der Malerei ist demnach nicht deckungsgleich mit dem Anmutungswert, denn das Farbige kann nicht losgelöst von der Interpretation des Gegenständlichen gesehen werden.

Damit wird an einer Stelle deutlich, daß die Farbigkeit der Bildgestalt nur eine Teilfunktion für die Bildfarbe ist, die keinesfalls für das Ganze genommen werden darf.
Daß die Bildfarbe Tonalitätsfarbe nachahmt, bleibt nicht ohne Einfluß auf die Abbilder der Malerei.

Gleichermaßen ist die Organisiertheit der farbigen Beziehungen in der Malerei immer Beziehungsherstellung zwischen gegenständlich gedeuteten Farbformen. Die Farbbeziehung unterstützt oder stört die Objektbeziehungen, so daß die Farbwirkung als Ergebnis der gegenständlichen Farbbeziehungen nicht mit der Wirkung der verwendeten Intervalle gleichgesetzt werden kann.
Es würde einer Gleichsetzung der Malerei mit einer nicht-bildhaft widerspiegelnden Kunstgattung gleichkommen, wenn die Teilfunktion der Farbigkeit nicht im ständigen Zusammenhang gesehen würde mit der darstellerischen bzw. gegenständlich-kennzeichnenden Funktion der Farbe im Rahmen der Verwirklichung der Nachahmung der Wirklichkeitserscheinung.

3.2.4. Der Beitrag der Farbigkeit zum Kunstinhalt der Epoche erfolgt in der Weise, daß in den verschiedenen Epochen teilweise unterschiedliche Farbbeziehungen um ihrer psychophysischen Wirkung willen bevorzugt werden.
Die unbestrittene Tatsache andersartiger Farbigkeit zu verschiedenen Zeiten führte zur theoretischen Reflexion dieses Problems. Da dies die Abstraktion von der stark sinnlichen Wirkung der Farbe im Einzelbild erfordert, sind auch diese theoretischen Äußerungen nur vereinzelt anzutreffen.
Die Untersuchungen der "Palette in der Malerei" führt Eduard Feltgen in der gleichlautenden Schrift zu der abschließenden Bemerkung:

> "Und wenn nun auch unter Berücksichtigung der letzten besonderen Ausgestaltungen einer Palette ein jedes Gemälde eines Meisters seine eigene Palette hat, ferner ein jeder Meister bei der durch die Eigenart seiner Persönlichkeit bestimmten gewohnheitsmäßigen Wahl von Paletten und deren Ausgestaltung eine persönliche Palette verwendet, so weisen für den Kenner dennoch ganze Malergruppen und ganze Zeitabschnitte der Malerei ungefähr die gleiche Palette auf;

und im Vergleich zu dieser erscheinen die Paletten der einzelnen Meister nur als Spielarten der allgemein verwendeten Palette der Schule oder des Zeitabschnittes. Trotzdem also in der Wahl der besonderen Palette, in der Erstellung einer besonderen Spielart aus ihr und in ihrer Verwendung im Gemälde letzten Endes Farbgefühl und Genie des Meisters entscheidend sind, so ist doch die Grundgestalt der Palette und die Gesamtheit der möglichen Paletten ein überpersönlich Gegebenes der Malerei." (10)

Nicht nur die "Palette als überpersönlich Gegebenes", sondern auch der Gedanke der "Gesamtheit aller möglichen Paletten" kommt unserer Betrachtung der Bildfarbe sehr entgegen.

Den "Zeitcharakter der Farbe" in der Malerei finden wir auch bei Gerhard Ulrich und Johanna Pawlick erörtert. (11)

Eine besondere Analysenmethode für die Farbigkeit der Malerei in bestimmten Epochen hat Faber Birren mit dem Color Triangle entwickelt. Diese Methode beschränkt sich ausschließlich darauf, die A r t der Farbigkeit zu erfassen, indem sie analysiert, welche Farbbereiche (abgedunkelte, reine aufgehellte, voll gesättigte, tonfreie) verwendet werden, ohne darauf einzugehen, welche spezifischen Buntqualitäten, wie Rot oder Grün usw., verwendet werden. (12)
Diese Methode ist ausgezeichnet geeignet, von der Farbe des Einzelbildes zu abstrahieren. Sie zwingt zu dem durchaus schwierigen Schritt, von dem vorwiegenden Rot oder dem vorwiegenden Blau in bestimmten Bildern abzusehen und statt dessen darauf zu achten, daß z. B. in beiden Fällen sowohl voll gesättigte Farbarten als auch reine aufgehellte Farbarten genutzt, dagegen z. B. Grau, Schwarz und sehr stark schwarzverhüllte Farben vermieden wurden.

Als Veranschaulichungsbeispiele dienen uns zwei Werke von Matisse:
1. Henry Matisse, "Das rote Zimmer", 1908/09, Leningrad,
2. Henry Matisse, "Das blaue Fenster", 1911, New York,
Der Literaturbericht geht auf diese Methode und ihr Darstellungsverfahren ausführlich ein.
Die Veränderung der Farbigkeit ist von Birren für den Zeitraum von Leonardo bis zu den Neo-Impressionisten sehr konkret ausgewiesen worden.

Für Zeiträume darüber hinaus wird die Methode unzulänglich, da sie nur einen Teilaspekt der Veränderung der Bildfarbe erfaßt.
Die Veränderung der Farbigkeit geht nicht konform mit der Veränderung wesentlicher Seiten der gesellschaftlichen Verhältnisse, die dem jeweiligen Weltverhältnis zugrundeliegen, nämlich der Klassenverhältnisse.
Der nichterfaßte Gegenstandsbezug läßt nur indirekt schließen, ob die analysierte Farbigkeit einem Werk Kandinskys zugrundeliegt oder eventuell einem frühmittelalterlichen.
Insofern ermöglicht es die bei Gericke/Schöne entwickelte Analysemethode, sich unabhängig von der dargestellten Gegenständlichkeit über die tatsächlich verwendeten Farbausmischungen klar zu werden. (13)
Aber gerade im Absehen vom gegenständlich Abgebildeten wird klar, daß auf diese Weise nur eine Teilfunktion der Bildfarbe an der Konstituierung der Bildgestalt erfaßt werden kann.
Diese hat zur Gattungsstruktur der bildhaft widerspiegelnden Malerei weitere Beiträge zu leisten.

3.3. Die Bildfarbe als N a c h a h m u n g der farbigen Wirklichkeitserscheinung

3.3.1. Mit der Abbildung der Farbe der Wirklichkeitserscheinung ist die Bildfarbe beteiligt an der Nachahmung, die wir als eine wesentliche Seite der gesamten Grundstruktur der Gattung dargestellt haben.
Indem die Farbformen zugleich Nachbildungen von wirklichen Gegenständen, Vorgängen und Erscheinungen sind, treten sie zur farbigen Wirklichkeitserscheinung in ein Ähnlichkeits- bzw. Unähnlichkeitsverhältnis.
Die gegenstandslose Bildhaftigkeit der Malerei bewirkt, daß die Farbe im Bild stets als Objektfarbe erscheint bzw. als Negation einer Objektfarbe. Die Farbe der Bildobjekte weist auch einzeln, aus dem Bildzusammenhang herausgelöst, einen Bezug zu der wirklichen Farbe der Objekte auf, der unterschiedliche Grade der Ähnlichkeit bzw. Nichtähnlichkeit in der Gestaltung ermöglicht.

Der Beitrag der Bildfarbe, den Bezug zur farbigen Wirklichkeitserscheinung zu gestalten, ist jedoch nicht auf einzelne Objektfarben des Bildes zu reduzieren.
Wir fassen den Begriff Bildfarbe als Farbe der gesamten Bildwirklichkeit auf, als Farbe des Objektzusammenhanges als Gesamtheit.
Daher ist der Bezug der Bildfarbe zur Wirklichkeitserscheinung nur vom gegenständlichen Farbzusammenhang aus erfaßbar. Dieser wiederum ist nicht als Summe der einzelnen Objektfarben, sondern als neue Qualität aufzufassen.
Wiederum ist das Ähnlichkeitsverhältnis der einzelnen Bildobjektfarben nicht unwesentlich für den Zusammenhang, da die Bildfarbe als Gesamtheit auf den Beziehungen beruht, die die Einzelfarben miteinander bilden. Allerdings kann der Grad der Abhebung, des "Andersseins", der einzelnen Bildobjektfarben demjenigen des Gesamtzusammenhanges unter Umständen widersprechen. Es ist auf verschiedene Weise möglich, die Einzelfarben in den farbigen Zusammenhang so einzugliedern, daß dieser dennoch im Rahmen des Erfahrbaren bleibt.
Der Widerspruch der Farbe im Bild zur Farbe der wirklichen Objekte ist praktisch unendlich variierbar, denn er ist nicht nur als Abstraktionsvorgang, als Reduzierung der Details der Erscheinungsweise der Objektfarbe (Licht-Schatten-Abwandlung u. ä.) oder als Steigerung der farbigen Grundqualität (Übersteigerung durch Steigerung der Intensität, z. B. eines Rot) denkbar. Die wirkliche Farbe der Objekte kann unendlich abgewandelt werden, schließlich völlig verändert, "deformiert", nämlich durch eine der Erfahrung widersprechende Farbe ersetzt werden.

Erfassen wir das Ähnlichkeitsverhältnis der Bildfarbe zur Wirklichkeitserscheinung als rein graduelles Verhältnis, das jede Art von Widerspruch zur wirklichen Farbe einschließt, so sind sowohl für die Bildobjekte einzeln als auch für die Bildfarbe als Gesamtheit unterschiedliche Grade der Abhebung festzustellen:
- Die Bildfarbe kann der Wirklichkeitserscheinung weitgehend entsprechen,

- sie kann uns durch Gegenstandsauswahl unter dem Gesichtspunkt farbiger Abhebung weiter entfernen, jedoch im Rahmen von Erfahrungswerten bleiben, das Farbige betonen,
- sie kann als möglich empfunden werden, aber bereits durch Konventionen motiviert sein, wie wir sie in einem durch Witterung motivierten gelben Himmel oder in einer Zirkusatmosphäre zu sehen hätten,
- sie kann die Gegenstände farbig bezeichnen im Sinne ihrer Lokalfarbe als erinnerungsgemäßes Vorstellungselement,
- sie kann durch weitergehende Abhebung als der Wirklichkeit entsprechende Farbe gerade noch deutbar sein,
- schließlich kann sie der Farberfahrung widersprechen, sowohl in der Farbe der Einzelprojekte als auch als farbiger Zusammenhang,
- sie kann im Bild ohne Bezug zu Gegenstandsfarben der Wirklichkeit bleiben.

Alle genannten Grade des Ähnlichkeitsverhältnisses zur farbigen Wirklichkeitserscheinung finden wir in der Geschichte der Malerei als Bildfarbe verwirklicht.
Ziel dieser unterschiedlichen Abhebungsgrade von der Wirklichkeitserscheinung ist es, auf diese Weise eine Haltung zur Welt auszudrücken. Das Ähnlichkeitsverhältnis in seinen unterschiedlichen Abhebungsgraden wird in der bildenden Kunst nicht um seiner selbst willen angestrebt, sondern um etwas sichtbar zu machen, das in den abgebildeten Gegenständen selbst nicht enthalten ist. Weltverhältnis des gesellschaftlichen Menschen als ästhetisch-künstlerische Widerspiegelung seines gesellschaftlichen Seins wird als Inhalt formiert.
Um diese inhaltliche Funktion zu erfüllen, bedarf die Bildfarbe zur Erhaltung des Bezuges zur Wirklichkeitserscheinung zunächst einer grundsätzlichen Abgehobenheit. Vollkommene Identität von farbiger Naturerscheinung und farbigem Bild würde bereits ein Übertreten der Grenzen darstellen, die der Malerei als bunter gesetzt sind. Wir hätten sie in farbigen Kunstlichtfoto vor uns, wenn wir von den technischen Farbverfremdungen absehen könnten.

Andererseits setzt die Negation der Farbe wirklicher Gegenstände durch die generelle Negation des Gegenständlichen im Bild dem Bereich Bildfarbe bereits entschiedene Schranken. Die Grenze ist damit nicht erreicht, weil die Funktionen der Bildfarbe zur Gattungsstruktur sich nicht in der [illegible] entsprechen. Der Anteil der Organisiertheit, der in den abstrakten Werken durch farbige Beziehungsbildung gegeben ist, läßt diese Bilder von der Seite des Strukturbereiches Bildfarbe her in die Malerei integrieren.

3.3.2. Voraussetzung dafür, daß die bildhafte Gattung Malerei durch die Veränderung (Abhebung) der Wirklichkeitserscheinung [illegible] ausdrücken kann, beruht auf der Stabilität dieser Wirklichkeitserscheinung in der menschlichen Wahrnehmung. Eine Kunstgattung, in der mit den visuellen Abbildern der objektiven Wirklichkeit gleichzeitig deren ästhetisch-künstlerische Wertung ausgedrückt worden ist, hat als Bezugspunkt das Bild dieser Wirklichkeitserscheinung, wie es dem Menschen durch seine gattungsspezifische Wahrnehmung vermittelt ist.
Objektive Grundlage der Wahrnehmung durch die menschliche Gattung ist die objektive Wirklichkeit. Aber die Wahrnehmung selbst besteht nicht ohne einen Bezug zur Gattung. Sie ist nach Informationsgehalt für diese gerastelt, sie ist sinnerfüllte Wahrnehmung.

"[illegible] Wahrnehmung der objektiven Wirklichkeit. Keine einzige Wahrnehmung kann verstanden werden, ohne die Beziehung zum objektiven Gegenstand, zu einem Ausschnitt oder Moment der objektiven Wirklichkeit zu berücksichtigen." (14)

"Die menschliche Wahrnehmung ist gegenständlich und sinnerfüllt. Sie läßt sich nicht auf eine nur reizmäßige Grundlage reduzieren. Wir nehmen nicht Empfindungsbündel und nicht "Strukturen" wahr, sondern Gegenstände, die eine bestimmte Bedeutung haben. ...
Die Wahrnehmung des Menschen umschließt die Einheit des durch die Sinne Gegebenen und des Logischen, des durch die Sinne Gegebenen und des Sinnvollen, der Empfindung und des Denkens." (15)

Der sinnlich-anschauliche Gehalt der Wahrgenommenen präsentiert sich erst durch das Bewußtwerden des sinnvollen Inhalts.

Dieser Sinn ist nur für den Menschen selbst ein Sinn.

"Durch die Sinnerfüllung wird der sinnliche Gehalt der Wahrnehmung der Analyse und Synthese, dem Vergleich, der Konstruktion ihrer verschiedenen Seiten, der Verallgemeinerung unterzogen. So wird das Denken in die Wahrnehmung selbst einbezogen, wodurch gleichzeitig der Übergang von der Wahrnehmung zur Vorstellung und von ihr zum Denken vorbereitet wird ... Das Denken enthüllt somit den Übergang vom Einzelnen über das Besondere zum Allgemeinen. Indem damit erlangt die Wahrnehmung des Menschen in gewissem Grade verallgemeinernden Charakter. Wenn wir einen einzelnen Gegenstand bzw. eine einzelne Erscheinung wahrnehmen, können wir uns ihrer als eines besonderen Falles des Allgemeinen bewußt werden." (76) (Unterstreichung durch den Autor)

Das Bewußtwerden des Allgemeinen in der Wahrnehmung der farbigen Wirklichkeitserscheinung, das es uns erlaubt, eine farbige Situation als einen besonderen Fall des Allgemeinen zu sehen, ist die direkte Voraussetzung dafür, in der Malerei ein gradmäßig gestuftes Annäherungsverhältnis zur farbigen Wirklichkeitserscheinung zu gestalten.

Die Darstellung einer farbigen Situation im Bild wird uns sehr wohl als das Normale, Allgemeine bewußt, wie ebenfalls eine farbverzerrende Situation als solche erkannt wird und wie schließlich das dem Allgemeinen Widersprechende Befremden auslöst.

Das Erkennen des Besonderen auf der Basis des Allgemeinen wirkt sich auch auf das Verhältnis von Farbe und Farbträger aus. Die Verbindung beider wird als mehr oder weniger stabil und allgemein vorausgesetzt.

Auf der Grundlage der Farbenkonstanz, die als Beständigkeit der Farbe des Gegenstands unter den sich in bestimmten Grenzen verändernden Bedingungen der Wahrnehmung zu verstehen ist, und aufgrund der Tatsache, daß die Farbempfindung selbst bestimmte diese Information auslösende Mechanismen verfügt, hat sich in der menschlichen Erfahrung eine stabile Verknüpfung bestimmter Farben mit bestimmten Gegenständen ergeben. Oft wird die Farbe zur Eigenschaft des Gegenstands oder einer Eigenschaft desselben.

Bei Klix heißt es dazu:

"Die spektrale Zusammensetzung des an den Körpern der Umgebung reflektierten Sonnenlichts hängt von physikalisch-chemischen Strukturbedingungen ab.

[illegible] Körper sind die Oberflächeneigenschaften im allgemeinen [illegible] so wenig veränderlich, daß die spektrale Zusammensetzung des reflektierten Lichts für bestimmte Klassen von Körpern gleichbleibt. Das gilt z. B. für die Oberfläche des Wassers, der Gesteine u.s.w. Die Farbwerte werden für sie zu Merkmalen." (17)

[illegible] die Verknüpfung von Farbe und Gegenstand aus der Menschwerdungsphase stammt, ist der Merkmalcharakter stark ausgeprägt. Nicht die gleiche Stabilität aber dennoch fixiert in unserer [illegible]erfahrung sind Objektfarben, die aus langjähriger Gewohnheit, oft jahrhundertealter Gewohnheit zum Allgemeinen in der Wahrnehmung dieser Objekte werden.

"Die Farbempfindung kann man nicht von der Farbwahrnehmung trennen. In der Regel nehmen wir nicht eine Farbe an sich wahr, sondern die Farbe bestimmter Gegenstände." (18)

Unabhängig davon sind wir in der Lage, uns einer Farbe als [illegible] bewußt zu werden, also vom Farbenträger [illegible].

In der Malerei sind die Farbqualitäten wie Rot usw., gebunden an Farbpigmente, die Farberscheinung der Objekte nachgeahmt. Aus diesem Widerspruch ergibt sich die Möglichkeit, ihn unterschiedlich zu lösen. Die Farbe kann mehr darstellerisch zur Kennzeichnung der Objekte, deren Erscheinung und Stoff[illegible] [illegible], oder sie kann nur grob auf die Kennzeichnung der Objekte eingehen und sich selbst als Farbwert und sogar als Farbmaterial stark zur Geltung bringen. Sie kann schließlich als reine Farbqualität und als Farbmaterial das Bild beherrschen.

Eine Aufgabe der Farbe ist es, die Objektfarben wiedererkennbar darzustellen. Von der Wahrnehmung her sind dafür sehr to[illegible] gegeben, denn die Farbe kann in voll darstellerischer Nutzung ebenso wie in nur kennzeichnender Funktion Objektfarben wiedergeben.

Da die gegenständliche Farbwahrnehmung selbst nur möglich ist auf Grund der Unterdrückung von Beleuchtungsdifferenzen, stehen der Malerei vielfältige Möglichkeiten offen, sich von der wirklichen Farbe des Gegenstandes zu entfernen, ohne emotionale Barrieren zu überschreiten. Erst ein grober Widerspruch zum Erfahrenen bedeutet den Vollzug dieses Übertritts. Dieser setzt dann die ursprünglich psychologische Wirkung der Farbe außer Kraft und zwar in ihrer qualitativen Bestimmtheit.

Ein Grün wirkt nicht nur beruhigend an einem grünen Gesicht, der Widerspruch wirkt aber um so intensiver, je größer die Abtönung, die Intensität der Wirkung des Grün ist.

Werden [illegible] Farben anorganischer Körper aus der Natur als Kennmarken für diese Objekte hervorgehoben, so möchten wir ergänzen, daß eine besondere feststehende Farberwartung den Objekten entgegengebracht wird, die mit der menschlichen Erscheinung selbst zu tun haben.
Obwohl in bezug auf die Farbe der menschlichen Haut, der Name den Allgemeine und das Besondere der Wahrnehmung auseinandergehalten werden, ist ein Widerspruch zum Allgemeinen auf diesem Gebiet besonders befremdend.
Es ist daher nicht gleichgültig, ob ein Himmel ins Grüne verändert wird oder ein Gesicht.

Wir möchten im Zusammenhang mit dem Bezugspunkt für das Abhebungsverhältnis der farbigen Bildobjekte noch einen Begriff erläutern: die Lokalfarbe.

Die Wahrnehmung erfaßt den farbigen Körper als Ganzheit, nur insofern ist er sinnerfüllt. Auch ein lichtbeschienener Quader, den wir uns als Beispiel vorstellen, wird als weißer, blauer, roter usw. Körper wahrgenommen, obwohl seine dem Licht verschieden zugewendeten Seiten starke Farbdifferenzen aufweisen. Ebenso geht es uns mit einem Sonnenfleck auf einem farbigen Polster usw.
Die Ganzheit der Wahrnehmung hat zwei Ebenen:
Es bedarf zur ganzheitlichen Wahrnehmung weitgehender Abstraktion von dem tatsächlich Gegebenen. Die Beleuchtungsunterschiede werden "herausgesehen", die verallgemeinernde Wahrnehmung schließt Beleuchtungsunterschiede ein, läßt uns aber die farbige Grundqualität bewußt werden. Nur so ist es [illegible] möglich, Objektfarben zu erkennen.
Diese Auffassung der Körperfarben als Bildobjektfarben liegt der Beschreibung in den folgenden Malregeln zugrunde. Sie fordert, die Licht-Schatten-Abwandlung des farbigen Objekts wahrzunehmen, ohne die farbige Grundqualität zu zerstören. Das entspricht weitgehend der Wahrnehmung. (19)

Ein betontes Zerreißen der Licht- und Schattenteile, z. B. durch Überspannungen im Hell-Dunkel oder durch Ersetzen der dunklen Schatten durch intensive Komplementärfarben, bewirkt zumeist ein Zerreißen der farbigen Ganzheit. Von den Malern der Renaissance wurde daher der komplementäre Schatten, obwohl er bekannt war, vermieden.

Mit dem Begriff Lokalfarbe wird die Farbe erfaßt, von der wir trotz des augenblicklichen Wahrnehmungsbildes wissen, daß sie dem Körper zugehört. Sie schließt ein Element der Erfahrung und also auch der Erinnerung ein. Von der Beleuchtung, korrekt gesagt, von der Stellung zur Lichtquelle und den daraus folgenden Differenzen, wird voll abstrahiert.

In der Kunstpädagogik tritt zusätzlich der Begriff Gedächtnisfarbe auf. Er meint die von Kindern eines bestimmten Alters gewählten Objektfarben, die sie den Gegenständen ihrer Arbeiten, entsprechend ihrer Vorstellung, geben. Hier wird nicht die Wahrnehmung selbst, sondern das Wissen von einer Objektfarbe, ihre abstrahierte Form im Gedächtnis gewählt. In der Gedächtnisfarbe sind Beleuchtungsdifferenzen bereits unterdrückt. Sie ist daher der Lokalfarbe gleichzustellen.

In der Literatur ist die Verwendung des Begriffes Lokalfarbe durchaus nicht eindeutig. Oft wird er auch im Sinne der ganzheitlichen Wahrnehmung der Objekte gebraucht. Dem Inhalt nach spielt er eine große Rolle in den Farblehren, die sich um die Wiedergabe der Erscheinung bemühen.

Bei August Kirschmann heißt es:

> "Der Anfänger im Zeichnen und Malen begeht tausend Verstöße gegen Linear- und Luftperspektive, und zwar ... nur zum Teil, wegen ungenügender Übung und Sicherheit der Hand und des Augenmaßes, zum größeren Teil aber, weil er noch nicht versteht, die augenblicklichen Gesichtsempfindungen von den reproduzierten Vorstellungselementen zu trennen, Wahrnehmungs- und Erinnerungsbild auseinander zu halten." (20)

Der Literaturbericht zitiert weitere Äußerungen zu dieser Unterscheidung.

3.1.3. Die gängigen Farblehren seit Hölzel lassen den Gegenstandsbezug der Bildfarbe völlig außer acht. Die Ursachen dafür sind unterschiedlich.

Entweder wird er als selbstverständlich vorausgesetzt, wie bei Hölzel selbst, oder er ist nicht mehr von Belang, wenn es sich um die Farbe in der abstrakten Malerei handelt, oder die Farbe wird in einer der Malerei übergeordneten Bedeutungsebene behandelt wie bei Renner.
Die Unselbständigkeit des Problems führt dennoch zu seiner Reflexion. Dabei treten entsprechende Bemerkungen im Sinne erlebnismäßiger Schwierigkeiten auf wie bei Itten:

"Das rote Gesicht eines Menschen deutet auf Fieber oder Zorn, ein blaues, grünes oder gelbes Gesicht auf Krankheit, obgleich jede dieser reinen Farben nichts Krankes an sich hat. Ein roter Himmel deutet auf drohendes Unwetter, ein blauer, grüner oder gelber Himmel auf schönes Wetter.
Aus solchen Naturerfahrungen ist es fast unmöglich, zu elementaren und wahren Aussagen über den Ausdrucksgehalt der Farben zu kommen. Gelbe Schatten, violettes Licht, blaugrünes Feuer, saturnrotes Eis geben einen der sinnlichen Erfahrung scheinbar entgegengesetzten Ausdruck der Farbe und wirken auf uns wie aus den Jenseits kommend. Nur wer in tieferen Regionen ansprechbar ist, wird den Klangwert einzelner oder zusammenklingender Farben ohne Berücksichtigung auf Gegenstände erleben können." (21)

Die ursprüngliche Qualität einer farbigen Ausdruckswirkung wird nur im Rahmen von Farbentrippern wirksam, die der Erfahrung entsprechen. Diese Feststellung trifft allerdings nur für die nachahmende Malerei zu, nicht für dekorative Bemühungen, die von vorn herein vom Farbenträger abstrahieren bzw. die Bindung zum Farbenträger sehr offen gestalten.

Dem Theoretiker Gerd Berger ist der Gegenstandsbezug, den er ebenfalls für die Bildfarbe als nicht wesentlich ausschließt, bewußt.

"Im allgemeinen leben die Farben mit den Gegenständen stets eine Einheit. Daher besteht unser Gedächtnis vorwiegend aus Assoziationstypen, die funktionieren, sogar ohne daß wir die Augen zu öffnen brauchen: grün der Rasen, die Blätter, die Bäume, die Flaschen, gelb die Narzissen, die Sonne, das welke Laub, blau der Himmel, das Meer, der Horizont. Alles verläuft, als ob jeder Gegenstand ein für allemal seine Tracht angezogen hätte. Dieses Identifizierungsbedürfnis ist so stark in unser Bewußtsein eingegraben, daß wir empört sind, sobald ein Maler Bäume rot und Blätter violett malt, und welche Entrüstung erregt es, wenn er es sich einfallen läßt, ein Menschengesicht grün darzustellen." (22)

Wir können bereits an dieser Stelle schlußfolgern, daß es ein extremes Geltverhältnis sein muß, das diesen Widerspruch zur Erfahrung zum Ideal erhebt und durch genußvolle Identifizierung der Mitglieder der Gesellschaft diesen Zustand affirmiert.

3.3.4. In der Strukturbereich Bildfarbe den Beitrag zu der für die Gattung charakteristischen Nachahmung der Wirklichkeitserscheinung als F a r b e erfüllt, ergibt sich für die Gattung ein Widerspruch zwischen der Notwendigkeit, die Farbe darstellerisch einzusetzen und der Notwendigkeit, die Farbe als Farbe zur Geltung zu bringen.
Dieser Widerspruch zwischen der Farbe in ihrer gegenständlich kennzeichnenden Funktion und der Farbe als betont eigenständige Qualität ist zur Gestaltung des Ähnlichkeitsverhältnisses der Bildfarbe zur Wirklichkeitsfarbe generell zu einer Lösung zu führen.
Grundsätzlich können wir formulieren:
Die Bezugnahme zur Wirklichkeitserscheinung wird im Strukturbereich auf spezifische Weise gestaltet: durch die Ausprägung des dialektischen Verhältnisses von Gegenstandsbeschreibung und Farbverselbständigung.
Die Begriffe Gegenstandsbeschreibung und Farbverselbständigung entsprechen ihrem Inhalt nach den von Hans Jantzen eingeführten Begriffen D a r s t e l l u n g s w e r t und E i g e n w e r t der Farbe. (23)

Obwohl uns die Verwendung des Wertbegriffes in dieser Weise widerstrebt und besonders der Begriff Eigenwert auch anders genutzt wird, speziell eingeengt auf Farbarten, die sich durch sinnliche Wirksamkeit hervorheben (Eigenwert als Schönheitswert der Farben), entscheiden wir uns, die Jantzenschen Begriffe zu übernehmen.
Ihre Einprägsamkeit und Anschaulichkeit ist kaum zu übertreffen. Sie sind eingeführte Begriffe, besitzen seit dem Vortrag von Hans Jantzen von 1913 einen guten Ruf und sind vor allem auf die gesamte Geschichte der Malerei anwendbar. Unsere Kunsttheorie besitzt damit Gründe, sie zu übernehmen.

Unter Anwendung dieser Begriffe lautet daher unsere Zusammenfassende Formulierung:

Die Bezugnahme zur Wirklichkeitserscheinung wird im Bereich Bildfarbe durch das d i a l e k t i s c h e V e r h ä l t n i s v o n D a r s t e l l u n g s - u n d E i g e n w e r t g e s t a l t e t .

"Wie weit kann eine Farbe als Darstellungwert wirken bei bestimmter Forderung an den Eigenwert dieser Farbe? Oder umgekehrt: Wenn von einer Farbe bestimmte Darstellungswerte gefordert werden, wie weit vermag sich dann noch der Eigenwert dieser Farbe Geltung zu verschaffen?" sind Fragen, die Jantzen für eine Untersuchung der Farbengebung als wesentlich hervorhebt. (24)

Die Gestaltung des Verhältnisses von Darstellungs- und Eigenwert der Farbe ist graduell unterschiedlich in den Gestaltungskonzeptionen der Malerei im Laufe der Geschichte aufzufinden. Als konkret fixiertes, bestimmtes Verhältnis wird es von den Prinzipien der Bildfarbe getragen.

Als Verhältnis selbst, das auf dem Widerspruch der beiden enthaltenen Faktoren beruht, ist es im Strukturbereich Bildfarbe von genereller Bedeutung.

Die Abhebungsgrade des Ähnlichkeitsverhältnisses der Bildfarbe zur Wirklichkeitserscheinung sind jeweils konkrete Fixierungen dieses Verhältnisses.

Wir haben bisher die Entsprechung der Bildfarbe zur wirklichen Farbe der Objekte in den Mittelpunkt der Betrachtung gestellt, ohne zu ignorieren, daß wir in der Abhebung nicht nur einen Abstraktionsvorgang zu sehen haben. Die Folge ist, daß die farbige Abhebung, das spezifische Unähnlichkeitsverhältnis, nicht nur in dem Anderssein der Bildobjektfarben besteht, sondern in der immer größeren Betonung des Eigencharakters der Farbe, den sie als ungegenständliche Farbempfindung hat. Der Begriff Farbverselbständigung drückt diesen Umstand aus. Im engsten Zusammenhang mit der Farbverselbständigung steht eine betonte Hervorkehrung des Materialcharakters der Farbe, die vom Sichtbarmachen der Pinselspur bis zur Anhäufung des Farbmaterials reicht und die vielfältigsten Erscheinungsformen zeigen kann.

In Volavkas Schrift "Die malerische Handschrift" liegt eine ausgezeichnete Untersuchung dieses Aspekts der Bildfarbe vor, die über einen weiten historischen Zeitraum umfassendes Material liefert. Der Literaturbericht geht auf diese Darlegungen ein, soweit sie für die Prinzipien der Bildfarbe direkte Aussagen bieten. (25)

Eine weitere Grundlage, die Farbe dem Betrachter als Farbe ins Bewußtsein zu bringen, bilden die farbigen Beziehungen, die in vielfältigster Weise die Wirkungsintensität der Farbe zu steigern vermögen und die Aufmerksamkeit von der darstellerischen Bedeutung der Farbe im Bild ablenken und auf sich ziehen können.
Die Abhebung der Bildfarbe ist engstens verbunden mit der dritten Teilfunktion der Bildfarbe an der Gattungsstruktur, mit ihrem Beitrag zur Organisiertheit des Bildes.

3.4. Der Beitrag der Bildfarbe zur Organisiertheit des Bildes

3.4.1. Aus der von uns betonten Behandlung des Nachahmungsverhältnisses der Bildfarbe wird klar, daß der Farbzusammenhang in der bildhaft widerspiegelnden Malerei ein Objektzusammenhang ist. Die Farbganzheit, der Farbzusammenhang beruht auf den Beziehungen, die die Teile, in diesem Falle die Objektfarben, miteinander eingehen.
Die farbige Organisiertheit ist ästhetisch-künstlerischen Gesichtspunkten unterworfen und unterscheidet damit das farbige Bild von der farbigen Erscheinung der Natur, die nach anderen als ästhetisch-künstlerischen Gesichtspunkten organisiert ist. Da die Malerei ihre Abbilder ausdehnungsbegrenzt und überblickbar gestaltet, sind farbige Beziehungen generell Beziehungen untereinander und zum Ganzen. Im wesentlichen werden diese Beziehungen mit den farbigen Spannungsbeziehungen erfaßt, die in den Gestaltungsprinzipien des Strukturbereichs in unterschiedlichster Weise in Erscheinung treten.
Die Lokalisierung der Einzelfarben im Bildgefüge hängt engstens mit den Spannungsbeziehungen zusammen.

besitzt jedoch auf Grund der als senkrecht stehenden Gegenüber erwarteten Bildfläche auch ihre Eigenheiten. Daß die Farbenkomposition im künstlerischen Schaffen einen hohen Rang einnimmt, drückt die Formulierung Meier-Grustes aus:

"Das Dramatische im Vorgang des Malens - das Wählen des bildlichen Orts für die Farben." (26)

Das Zusammenfügen zu einem Ganzen birgt jedoch noch weitere Aspekte der Organisiertheit in sich.

Auf Grund der Gestaltung der farbigen Beziehungen kann der Farbzusammenhang auf der farbigen Geschlossenheit der Teile sowie auf deren Isoliertheit, Vereinzelung beruhen. Der Begriff "Zusammenhang" ist im letzteren Falle aus der ausdehnungsbegrenzten Fläche des Bildes als notwendiges Minimum abgeleitet.

Außerdem ist die Organisiertheit der Bildfarbe auf vielschichtiger und reduzierter Basis möglich. Auch innerhalb reduzierter Beziehungen können die Geschlossenheit des Zusammenhanges oder dessen Zerreißen sowie unterschiedliche farbige Spannungsbeziehungen angestrebt werden.

Es ist an dieser Stelle zu bemerken, daß hier keine Qualitätskriterien formuliert werden. Es gibt große Kunstwerke der Malerei, in denen eine farbige Geschlossenheit auf der Basis vielschichtiger Beziehungen erreicht wurde, ebenso wie große Kunstwerke, deren Geschlossenheit auf reduzierter Basis hergestellt wurde sowie Kunstwerke, in denen farbige Isoliertheit gewolltes Ziel ist.

Schließlich kann das "Mosaik", das die einzelnen Objektfarben miteinander bilden, auf einheitlicher oder nichteinheitlicher Annäherung an die Wirklichkeitserscheinung beruhen. Die farbigen Objektbeziehungen können auf eine Art zu einem Ganzen gefügt worden sein, die es uns als Abbildung einer Situation aus der Wirklichkeit erkennbar werden lassen, indem die Beziehungen bildenden Objekte dem gleichen Abhebungsgrad unterworfen wurden. Es kann ebensogut in bezug auf die einzelnen Objekte "richtig" erscheinen, ohne daß der farbige Gesamtzusammenhang unserer Wahrnehmung entspräche.

Diesen Umstand haben wir z. B. vor uns, wenn Objektfarben gegenständlich kennzeichnend eingesetzt wurden, (Lokalfarbe), ohne daß sie in einen wahrnehmungsgemäßen Raumzusammenhang gefügt wurden. Schließlich können Objektfarben so überhöht werden, daß die Beziehungen, die sie bilden, sich uns ins Bewußtsein drängen als verselbständigte farbige Spannungsbeziehungen, die genußvoll erlebt werden können.
Letztlich können reine Farbbeziehungen die Objektbeziehungen ersetzen. Der ungetrübte Genuß dieser Haltung ist nur im Einklang mit der e r w a r t e t e n Gegenstandsnegierung möglich. Unter Umständen kann eine solche Betrachtererwartung aus historischem Abstand, aus dem Wissen um die Negierung der Wirklichkeitsabbildung entstehen. Derartige Rezeptionsbedingungen sind den historisch zurückliegenden, zeitgenössischen nicht gleichsetzbar. Der ästhetische Genuß, der von Zeitgenossen an die Werke der frühen abstrakten Kunst geknüpft wurde, war zumindest sehr schmerzlicher Art.
Künstleräußerungen bringen das Gemeinsame des Schmerzlichen und dekadent Verfeinerten deutlicher zum Ausdruck als lautstarke Reaktionen auf anfängliche Schockerlebnisse, die zum Genuß noch nicht vorgestoßen sind, oder als das euphorische Genießen dieser Werke im Sinne dekorativen Wandschmucks.

Ganze Epochen der Geschichte der Malerei haben es entsprechend ihres gesellschaftlich determinierten Kunstwollens verstanden, die intensive emotionale Wirkung farbiger Beziehungen den Zeitgenossen auch gebunden an gegenständliche Darstellungen erlebbar zu machen.
Diese emotional betonte Farbwirkung, die in der Malerei immer an farbige Beziehungen gebunden ist, hat seit eh und je die Künstler und die Theoretiker veranlaßt, dieses Problem in den Mittelpunkt ihrer Reflexionen über die Bildfarbe zu stellen. Die Betonung dieses wichtigen und, für sich genommen, völlig berechtigten Aspekts geht so weit, daß über ihn die Beteiligung der Bildfarbe an der Abhebung ganz aus dem Bewußtsein der meisten unserer Zeitgenossen geriet.

3.4.2. Die theoretische Haltung, die Farbe ausschließlich unter dem Aspekt der Organisiertheit farbiger Beziehungen zu betrachten, stellt die Verabsolutierung eines Teilproblems dar.
Diese Position ist auch in der DDR noch weit verbreitet. Hier hat sie ihre Quellen vor allem in zwei Umständen:
Oft wird die Farbe als bildnerisches Einzelproblem aus dem Gattungszusammenhang herausgelöst und in einer über den Gattungen stehenden Bezugsebene behandelt. Allen Gattungen der angewandten Zweige ist mit der bildhaften Malerei die Ausbildung einer "farbigen Beziehungsgefüges" gemeinsam. (27)
Dieses Vorgehen hat seine Berechtigung, wenn auf die modifizierenden, u. U. auch stark verändernden Gattungsbedingungen hingewiesen wird, wie dies bei Regel geschieht. (28)
Wird die Malerei in dieser Bezugsebene behandelt, so wird allgemein die Nachahmung vernachlässigt, die farbigen Beziehungen werden betont.
Die gleiche Haltung nimmt der Künstler während des Gestaltungsaktes der Farbe gegenüber ein.
Da die prinzipielle Haltung, im Bereich der Bildfarbe ein ganz bestimmtes Ähnlichkeitsverhältnis zur farbigen Wirklichkeitserscheinung gestalten zu wollen, als verinnerlichte Einstellung für die Gestaltung vieler Bilder zutrifft, tritt dieses Problem bei der Entstehung der Einzelbilder zurück. Als eine Art selbstverständlicher Voraussetzung wird es im aktuellen gestalterischen Ringen von den Problemen überlagert, die sich aus der Zuordnung der Objektfarben, also aus der farbigen Beziehungsbildung, ergeben.
Dieses steht in bezug auf ganz bestimmte Einzelfarben in jedem Bild neu, obwohl wir auch für die Organisiertheit der Bildfarbe verinnerlichte Grundhaltungen auffinden können, die prinzipiellen Charakter tragen.

Gestaltungslehren, die einen ganz bestimmten Abhebungsgrad der gesellschaftlich determinierten Gestaltungsprinzipien ihrer Zeit als gegeben voraussetzen können, behandeln die Bildfarbe daher oft ausschließlich unter dem Aspekt der farbigen Beziehungsbildung.

So stellten z. B. Hölzel und Itten die Möglichkeiten hauptsächlich gesättigter Farbarten in den Mittelpunkt ihrer Lehren, durch In-Beziehung-Setzen zur Steigerung der Intensität der Farbwirkung beizutragen. Vorausgesetzt wurde ein Abhebungsgrad, der den Widerspruch zur Farberfahrung bereits einschließt. Speziell für Hölzel ist durch die Vorlesungsmitschriften Garry van Blemas gesichert, daß er farbige Beziehungen immer an gegenständlich gedeuteten Tafelskizzen demonstrierte, niemals abstrakt. (29)

Die Theoretiker der darauffolgenden Zeit betrachten die Bildfarbe als sich erschöpfend in der Ausbildung farbiger Beziehungen. Ursache ist die Theoriebildung von den Positionen der abstrakten Malerei aus. Autoren, wie Berger, Ulrich, Pawlick, Pfennig und Burcharts, können in diesem Zusammenhang genannt werden.

Wir wenden uns gegen die Verabsolutierung der farbigen Beziehungen, nicht gegen das Problem selbst. Die Literatur, auf die in diesem Zusammenhang Bezug genommen wird, enthält ernst zu nehmende Einzelaussagen zur Organisiertheit der Bildfarbe. Die Standpunkte der Theoretiker unterscheiden sich deshalb voneinander, weil sie aus der genannten Teilfunktion der Bildfarbe ebenfalls bestimmte Seiten herausgreifen und betonen.

Die gemeinsame verabsolutierende Sicht führt dazu, daß von uns eine Rückbesinnung auf Standpunkte erfolgen muß, die im frühen 20. Jahrhundert auf dem Gebiet der Bildfarbe bereits errungen waren.

Im Zusammenhang mit der verstärkt historisierenden Sicht des frühen 20. Jahrhunderts finden sich in der bürgerlichen Kunstwissenschaft in dieser Zeit Ansichten, die die Beteiligung der Bildfarbe an der Nachahmung noch nicht ausschließen, angeregt durch die prinzipiellen Bestrebungen in der Kunstpraxis der Zeit, jedoch die Beteiligung der Bildfarbe an der Organisiertheit auch betonen. Diese Position wird z. T. von Wölfflin, vor allem aber von Utitz, Jantzen und van der Leeuw vertreten.

Sie werden in der DDR-Literatur zur Bildfarbe vereinzelt wieder aufgegriffen. (30)
Besonders deutlich wird die enge Verknüpftheit des Abhebungsverhältnisses mit der Organisiertheit der Bildfarbe in den wenigen Werken, die die Probleme der Bildfarbe über weite historische Zeiträume verfolgen, bei Hetzer und Schöne, ohne daß die Autoren von diesen Kriterien ausgehen würden. (31)
Vor allem Theodor Hetzer betrachtet die farbigen Spannungsbeziehungen in ihrem Beitrag zur "Farbganzheit". (32) Er verfolgt die Entstehung und das Wiederverwerfen des geschlossenen Farbzusammenhangs, der "farbigen Bildeinheit", indem er, von der Genie-Auffassung des 19. Jahrhunderts geprägt, Tizians Farbauffassung als zentrale Mitte seiner Untersuchung setzt, und in die Betrachtung historisch weite Zeiträume davor und danach einbezieht.
Das Ähnlichkeitsverhältnis, das selbst in keiner Weise Gegenstand der Darstellung ist, ergibt sich mit voller Selbstverständlichkeit aus der wörtlichen Formulierung. (33)
Wiederum enthalten die Darlegungen Hetzers und Schönes nicht alle Möglichkeiten farbiger Beziehungsbildung und deren Verknüpfung mit bestimmten Abhebungsgraden, da beide, trotz des großen historischen Bezugsfeldes, einen begrenzten Zeitraum im Auge hatten und allein diesen Zeitraum zugrunde legten. Es war nicht ihre Absicht, die Organisiertheit als komplexes Problem zu behandeln. Speziell bei Schöne, der das "Licht in der Malerei" am wiederholten Auftauchen und Verschwinden des dargestellten Schattens verfolgt, ist die Organisiertheit der Bildfarbe kein zentrales Problem.

Die Auswertung der Literatur, die Forderung aus den Bedingungen der Gattungsstruktur sowie vor allem empirische Untersuchungen tatsächlich auftretender farbiger Beziehungen in der Malerei bis zur Gegenwart führten zusammen zu unserer Auffassung über den Beitrag der Bildfarbe zur Organisiertheit des Bildes. Die bereits angedeuteten Teilaspekte dieses Beitrages sollen nachfolgend näher erörtert werden.

..4.3. Wir haben uns in der Erörterung der f a r b i g e n
p a n n u n g s b e z i e h u n g vorwiegend mit den Ent-
egensetzungen K l a n g - N i c h t k l a n g und
a r m o n i e - D i s h a r m o n i e auseinanderzu-
etzen.
ie durch beide Begriffspaare erfaßten Sachverhalte überschnei-
en sich weitgehend, ohne jedoch identisch zu sein.

a die farbigen Beziehungen in der Malerei vielfältiger und
ompli zierter Art sind, können sie nicht wie farbige Interval-
e behandelt werden, die die Spannungsbeziehung zwischen zwei
inzelnen Farbarten erfassen.
arbspannungen sind in der Malerei immer S p a n n u n g e n
n t e r e i n a n d e r u n d z u m G a n z e n .
egel führt hierzu aus:

"Farbiges Gestalten geschieht immer innerhalb einer Begren-
zung. Das Umgrenzte, aus der Umgebung Herausgehobene, ...
soll ein Ganzes werden ... Das Vielteilige, Vielfarbige muß
also zu einem einzigen unteilbaren Organismus verschmelzen,
zu einer Einheit, ..." (3)

elbst Farbspannungen untereinander sind im Bildgefüge kompli-
zierter als zweiseitige Intervalle. Soweit wir sie dennoch nut-
en werden, dienen sie als Anhaltspunkte zur Erläuterung be-
timmter gestalterischer Gegebenheiten im Bild.

ehen wir von dem Begriffspaar Harmonie - Disharmonie aus, so
aum festgestellt werden, daß es in der Literatur schon eine
reite Behandlung gefunden hat. Für ganze Epochen war das Har-
onische mit dem Schönen identisch. Unterstützt dadurch, daß
as Harmonische auch das sinnlich Angenehme ist, findet die
orstellung, Harmonie sei ein generelles Merkmal künstleri-
cher Gestaltung, auch heute noch ihre Vertreter. Speziell an
ie Bildfarbe wird die Forderung nach harmonischem Ausgleich
artnäckig gestellt.
nsere Auffassung darüber, daß die ästhetisch-künstlerischen
egeln auch in bezug auf die farbige Organisiertheit verän-
erlich sind - in der Malerei wie in anderen Gattungen - ha-
en wir bereits dargelegt.

Wenn wir die Unterscheidung Harmonie/Disharmonie auf die farbigen Beziehungen anwenden, so unterscheiden wir, übereinstimmend mit anderen Auffassungen in der farbtheoretischen Literatur zwischen verschiedenartigen farbigen Klängen.

1. Die harmonischen Spannungsbeziehungen der Farbe im Bild

Als harmonisch werden zwei Arten von farbigen Spannungsbeziehungen im Bild erfaßt.

1. Harmonie durch Angleichen: Farbverwandtschaft.
2. Harmonie durch Ausgleichen von Kontrasten.

Der auf Ähnlichkeit beruhende Klang bedarf der eindeutigen visuellen Zuordnungsmöglichkeit seiner Elemente, der Farbnuancen, zu verwandten farbigen Grundqualitäten. Das Ähnlichsein der Farbarten allein reicht zur Harmoniebildung nicht aus, denn ähnlich können auch verschiedene Arten von Rot oder Blau sein, die aus nichtverwandten farbigen Grundqualitäten abgeleitet worden sind. Diese bilden dissonante Unterspannungen.

Der Begriff Farbverwandtschaft trifft das Wesentliche also sehr genau.

Zur Harmonie als Ausgleich von Kontrasten wäre zu ergänzen, daß in der Malerei vielfältige Kontrastbeziehungen ein ausgewogenes Ganzes bilden, das auch die Quantitätsverhältnisse sowie die eindeutige Über- und Unterordnung mit einschließt, wenn wir sie als harmonisch erleben. Der simple Komplementärkontrast scheidet also aus, wenn er nicht durch Abwandlungen weiterer Art (Hell/Dunkel etc.) bereichert ist.

Außerdem würde sich mit dieser reduzierten komplementären Spannungsbeziehung wahrscheinlich ein hoher Abhebungsgrad von der Wirklichkeitserscheinung verbinden, da die nachgeahmten Objektfarben der Wirklichkeit diese, ich möchte sagen, brutale Kreidigkeit kaum besitzen.

Das Selbstporträt von Andy Warhol von 1966 weist einen voll gesättigten Rot-Grün-Kontrast auf, ohne daß es damit auch nur annähernd harmonisch wäre.

Zur vollen Harmonie in der Malerei gehört ein gewisser Einklang mit den wirklichen Farben der Objekte, der zwar nicht wahrnehmungsgemäßer Art sein muß, aber doch im Bereich des Erfahrbaren, Motivierbaren verbleibt.

Wir treffen in den Bildern häufig harmonisch organisierte Zusammenhänge an, die auf Kosten der realen Farbe von Einzelobjekten ihre Geschlossenheit erhalten.
Als veranschaulichendes Beispiel [illegible] jedoch die hier noch aus [illegible] gelösten Figuren- oder Gesichtsfarben des assoziierbaren Laubes aufgegeben, sowie die reiche Farbmodulierung vermieden, so kann es über ein "Spiel" am Rande [illegible].

2. Die expressive Spannungsbeziehung der Farbe im Bild
Kennzeichen der expressiven Spannungsbeziehungen der Farbe im Bild ist der nicht voll zum harmonischen Ausgleich geführte Endzustand. In wesentlichen beruht er auf voll gesättigten Farben, die in Beziehung gesetzt wurden. Ebenso kann die heftige Dominanz einer Einzelfarbe im Klang die Ausgewogenheit der Über- und Unterordnung behindern; schließlich können die dominanten Intervalle in einem der ausgleichenden Balance entgegengesetzten Quantitätsverhältnis gegeben worden sein.
Auf das Werk van Goghs "Das Cafe' am Abend" bezogen, formuliert Itten, daß "expressives Empfinden sich in aufwühlender Ausdruckskraft niederschlägt. .... Die Farben sind, unserem Sinne nach, nicht harmonisch..." (35)
Unter dem Begriff"expressive Farbenlehre" wird von ihm genannt:

> Alle anderen Farbzusammenstellungen, die in der Zusammenmischung kein Grau ergeben, sind expressiver oder disharmonischer Art. Es gibt in der Malerei viele einseitig betonte Meisterwerke, die im hier definierten Sinne farbig nicht harmonisch komponiert sind. Sie wirken erregend und aufwühlend in der einseitig betonten Verwendung einer besonderen Farbe und ihres Ausdrucks. Es ist nicht notwendig, daß jede Farbenkomposition harmonisch ist. Wenn Seurat sagte: 'Kunst ist Harmonie', so hat er ein künstlerisches [illegible] (36)

Diese Beschreibung bringt u.E. das Charakteristische expressiver Farbklänge gut zum Ausdruck; wenn wir auch mit der schematischen Ableitung der Harmonie von der Totalität (Zusammenmischung zu Grau) nicht ganz übereinstimmen.
Wir heben es für einen Gewinn, die expressiven farbigen Klänge als besondere Gruppe zu erfassen.

Die Mittelstellung zwischen Harmonie und Disharmonie wird darin deutlich, daß die expressiven Klänge entweder mehr zum Harmonischen oder mehr zum Disharmonischen tendieren, so daß sie durchaus auch in zwei Gruppen geteilt werden können.

Die expressiven Klänge sind heftig und lautstark. Oft finden wir sie vorwiegend aus Farbarten der Plusseite, der aktiven Seite des Farbenkreises zusammengesetzt, so daß die Bezeichnung Goethes, "der mächtige Effekt", hier zutreffen könnte. Die von Goethe vorgenommene Mittelbeschreibung für den mächtigen Effekt enthält den harmonisierenden Ausgleich. (37)

3. Die farbige Dissonanz

Ein weitergehendes Steigern der farbigen Spannungen bis zur Grenze der Überspannung unter Vermeiden des Ausgleichs führt zur Dissonanz der Klänge.

Auch sie sind als prinzipielle Haltungen im Bereich der Bildfarbe anzutreffen.

Gerhard Ulrich, als theoretischer Verfechter der bürgerlichen Moderne, bemerkt hierzu:

> "Gerade die gefährlichen dissonanten Töne "schmecken" manchem Maler und mancher Zeit besonders gut. Nicht zuletzt bei den Dissonanzen liegt das Feld für kühne Neuentdeckungen." (38)

Unter dem Stichwort "Zeitcharakter der Farbe" heißt es weiter:

> "Beispielsweise im Manierismus waren solche satanischen Klänge ebenso beliebt, wie sie es heute wieder geworden sind." (39)

Alle bisher genannten Arten farbiger Spannungsbeziehungen lassen sich unter den Begriff der F a r b k l ä n g e subsumieren.

Zwar findet sich in der farbtheoretischen Literatur häufig auch eine engere Auffassung des Farbklanges, wie er auch von Hegel vertreten wird. Er ist nur auf harmonische Klänge bezogen. (40)

Bleiben wir jedoch bei den Vergleichen aus der Musik, die zur Erklärung der farbigen Spannungsbeziehungen immer wieder herangezogen worden sind, so können wir zur Unterscheidung von harmonischen und dissonanten Klängen den letzteren die Eigenschaft des Klingens durchaus einräumen.

Das gleiche trifft für die Farbe zu.
In ihr treten in der Geschichte der Malerei mehrfach Prinzipien der Bildfarbe auf, die unter den bisher genannten Spannungsbeziehungen nicht erfaßbar sind.
Ergänzen wir nunmehr die bisherige Unterscheidung Harmonie - Disharmonie durch das Begriffspaar Klang - Nichtklang, so können wir die farbigen Spannungsbeziehungen im Bild in einer größeren Vollkommenheit der Möglichkeiten erfassen.

Die bisher genannten farbigen Spannungsbeziehungen waren durch eine wahrnehmungsmäßige Eindeutigkeit, Prägnanz gekennzeichnet. (41)
Segal führt diese Wirkung auf ein Gefühl für Proportioniertheiten zurück. (42)

In eingegrenzten überblickbaren Bildformat können wir jegliche Beziehung zwischen farbigen Elementen als Spannungsbeziehung auffassen. Der Spannungsbegriff wird damit ausgeweitet. Die Möglichkeit dieser weiten Auffassung liegt darin, daß sie die im "Vorfeld" des engeren Spannungsbegriffes liegenden farbigen Unterspannungen ebenso wie die "abgerissene" Überspannung noch zu erfassen vermag.
Wir würden damit zwischen bestehenden und nichtbestehenden Spannungsbeziehungen (im engeren Sinne) unterscheiden. Diese Unterscheidung ist dabei von Interesse, weil sie mit den antithetischen Begriffen Klang und Nichtklang übereinstimmen.

Entsprechend dieser Sicht wären den farbigen Dissonanzen (also den beschriebenen dissonanten Klängen) noch die Dissonanzen im Bereich der Nichtklänge zuzufügen, die wir

1. in den farbigen Unterspannungen und
2. in den gestörten farbigen Spannungen

zu sehen hätten, die durch Abreißen oder bewußtes Vermeiden der Spannung zustandekommen.
Die Unterspannungen können, je nach verwendeten Farbarten, sowohl die ekelerregend wirken, die gestörten Spannungsbeziehungen schaffen ebenfalls ein farbiges Grundklima der Bildes, das von der psycho-physischen Wirkung her nicht im Bereich des Angenehmen liegt.

Wir kämen zu folgender Unterteilung:

Klang	Nichtklang
bestehende Spannung	gestörte Spannung bzw. nicht-bestehend, (abgerissen durch Überspannung, zu groß nicht bestehend als Unterspannung, zu klein Farbquantitätsverhältnis ohne Dominanz u. a.)

Die Zusammensicht mit der Harmonie ergibt folgendes Bild der Überschneidung:

K l a n g			N i c h t k l a n g
H a r m o n i e		D i s h a r m o n i e	
harmonische Klänge	expressive Klänge	disharmonische Klänge	

Abgrenzend zur Harmonie führt auch Regel nichtklingende Farbbeziehungen auf:

> "Reine gleichstarke, leuchtende Farbtöne sind, wahllos nebeneinandergestellt, unerträglich. Sie klingen nicht zusammen. Das gilt, wenn schon nicht in demselben Maße, auch für gleichstarke, matte, gedämpfte Farbtöne, denn das Uneinheitliche, zurückhaltend, leise ausgesprochen, berührt nicht so unangenehm, als wenn es laut herausgeschrien wird. ..." (43)

3.4.4. Als reine Kontrastbeziehungen wären die farbigen Spannungsbeziehungen im Bild nicht genügend erklärt:

> "Künstler betonen immer wieder, daß sie nicht Kontraste malen, und daß ihre Bilder nicht allein auf Kontraste hin untersucht werden sollen." (44)

Für die Organisiertheit der Bildfarbe ist vor allem die Beziehung zum Ganzen von Bedeutung. Aus der Art und Weise, wie sich die Einzelfarben in den Zusammenhang eingliedern, resultiert eine Eigenschaft des Farbzusammenhanges, die wir in zwei Teilaspekten erfassen:

1. Farbige Geschlossenheit.
2. **Farbige Isoliertheit**

Der gegenständliche Objektzusammenhang als geschlossener Farbzusammenhang ist in der Literatur auch unter den Begriffen "Farbganzheit", "farbige Bildeinheit" und Farbkontinuum [illegible] für bestimmte Epochen der Geschichte der Malerei beschrieben worden. (45)

Der Begriff "farbige Bildeinheit" wird von uns deshalb nicht verwendet, weil wir ihn umfassender auf einen ganzen Strukturbereich der Gestaltung und die entsprechenden Prinzipien beziehen.

Die "Farbganzheit" entspricht in unserer Verwendung dem Farbzusammenhang, der durch die verwendeten Prinzipien der Bildform zu hochgradiger Geschlossenheit geführt werden oder gestört, zerrissen werden kann.

Die farbige Isoliertheit bezieht sich auf Farbveränderungen sowie auf weiteren Verfahren, die zur Zerreißung des Zusammenhanges führen.

Während die farbige Geschlossenheit die Harmonie unterstützt, auch der ganzheitlichen Wahrnehmung näherkommt, wie sie unter Punkt 3.3.2. beschrieben wurde, ist die farbige Isoliertheit eng verknüpft mit den nicht-klingenden Farbbeziehungen, da sie die Spannungsbeziehungen stört. Entsprechend führt sie zu größerem Abhebungsgrad von der farbigen Wirklichkeitserscheinung, wenn durch die farbige Isoliertheit dem ganzheitlichem Zusammenhang in etwa dem Maße entgegengewirkt wird.

Um ein anschauliches Bild von farbiger Geschlossenheit zu geben, verweisen wir auf die Prinzipien der Bildfarbe in der individuellen Gestaltungskonzeption Cezannes.

Sie ist hier, wie die farbige Bildorganisation generell, an einen bestimmten Abhebungsgrad gebunden.

Auf die französische Malerei des späten 19. Jahrhunderts bezogen, heißt es bei Schöne:

> "Die Farbe wird auch als Farbmaterie (Pigment) in einem bisher nicht dagewesenen Umfang sichtbar und fühlbar gemacht, was zur Folge hat, daß sich die Farbe einmal von den Gegenständen ablöst, ... endlich, daß die Ausstrahlung der Farbe gesteigert als substanziale wirkt.

Als Farbmaterie gewinnt die Farbe eine neue Bedeutung für die Ganzheitlichkeit der Bilder. Um es an Cezanne und van Gogh klarzumachen: Die durch einzelne Pinselstriche oder Spachtellagen geformten kleinsten Einheiten der Farbmaterie sind so groß gehalten, daß sie einzeln sichtbar bleiben und sichtbar bleiben sollen! Sie bilden eine Art Gewebe [illegible] materiellen Farbe, das die Bildfläche überspannt und [illegible] einer gemeinsamen macht. ..." (46)

Außer der von Cezanne betonten materiellen Seite der farbigen Geschlossenheit ist für Cezanne vor allem auf das Aneinanderschließen einzelner Farbnuancen als farbige Qualitäten hinzuweisen, die die [illegible] Funktionen der Bildfarbe aus der reinen Farbe entwickelt, in der Absicht, dem farbigen Eigenwert Gewicht zu geben.

"Licht und Schatten werden mehr und mehr Farbe, und zwar im eigentlichen Sinne des "Farbigen" der Farbe, so daß der Dualismus von Licht und Finsternis von der Gesamtwirkung der Farbe aufgesogen wird." (47)

Das Cezannesche Verfahren der M o d u l a t i o n ist geeignet, die farbige Geschlossenheit auf eben dem Abhebungsgrad zu [illegible], der von Cezanne angestrebt wird.
Die farbige [illegible] des 16. Jahrhunderts, wie sie Hetzer bei Tizian beschreibt, bedarf auf Grund des anderen Abhebungsgrades anderer Verwirklichungsverfahren.
Hierzu heißt es bei Hetzer:

"Farbganzheit. Sie tritt an die Stelle der älteren Buntheit und der [illegible] Farbigkeit. Hierfür hat das frühe 16. Jahrhundert zwei Möglichkeiten: die universale Farbigkeit und die [illegible]." (48)

Zur Veranschaulichung der farbigen Isoliertheit verweisen wir auf Werke der Kunst der Hofgesellschaften sowie auf bestimmte Werke der spätbürgerlichen Kunst des 20. Jahrhunderts. (Siehe [illegible] V)

Wo sie [illegible] Falle flächig, ohne Rücksicht auf die Entstehung eines [illegible] aus den Einzelfarben sich entwickelnden [illegible], die figürlich gedeuteten Felder füllt, wird auch im [illegible] Jahrhundert oft zu Verfahren gegriffen, in denen die [illegible] gesetzten Flächen nicht mehr durch eine [illegible] verbunden werden.
Zwischen den [illegible] aufgeführten Extremen der Geschlossenheit des Farbzusammenhanges als Kontinuum und der gestörten Farbganzheit [illegible] der Summe von Farbvereinzelungen gibt es [illegible].

Sie beruhen im allgemeinen darauf, daß isoliert gesetzte Bo[illegible]farben sich entgegenwirkende Tendenzen der farbigen Zusammenhangsbildung wieder zu einem Ganzen zusammengefügt werden können.

2.4.7. Zusammenfassend kann gesagt werden, daß die Bildfarbe generell einen Beitrag zur Gestaltung des farbigen Zusammenhanges leistet. Die Prinzipien legen fest, in welcher Weise dies geschieht. Das gleiche trifft für die Spannungsbeziehungen zu wie auch für die Entscheidung, die über die Vielschichtigkeit oder Reduziertheit des farbigen Zusammenhanges getroffen wird.

In den Prinzipien der Bildfarbe, wie sie der herrschenden Kunst konkreter historischer Epochen zugrunde liegen, bilden die Teilaspekte der Organisiertheit eine Einheit. Die Analyse bildet mehr oder weniger Kriterien, die geeignet sind, die komplexe Organisiertheit der Prinzipien einer Gestaltungskonzeption durchschaubar zu machen.

Wie der Farbzusammenhang in seinem Charakter mit der Entscheidung über die Vielschichtigkeit oder Reduziertheit farbiger Beziehungen zusammenhängt, kommt in der Aussage Bernhard [illegible] zur Farbkomposition deutlich zum Ausdruck:

> "Während man in der früheren Malerei gleichsam eine Melodie einstimmig oder mit geringen Varianten durchführt, so bevorzugt man später eine vielstimmige kunstvoll verknüpfte Kompositionsweise. Auch die Farbe versammelt sich nicht mehr voneinander abgetrennt in ihren jeweiligen Grenzen, sondern sie verteilt sich vielfältig abgestuft über das ganze Bild, um dann an wenigen Stellen in ihrer vollen Kraft aufzutreten. Man muß bei diesen Bildern immer an die verwandten Vorgänge in der Musik denken.
> Leuchtende Skala etwa vom Gold über Oliv, Braun bis zum Rot ist in tiefes Schwarz eingebettet. Das Rot sprüht und 'knistert' mit vielfacher Dämpfung hervor, bis es dann an einer Stelle als Hauptthema überwältigend hervorbricht. In der nachimpressionistischen Malerei kommen dann die alten Prinzipien der klar voneinander getrennten und ungebrochenen Töne zum Teil wieder zur Geltung.
> Wir sehen also, daß neben der geometrischen und tonalen Ordnung der Linien und Flächen auch eine Komposition der F a r b e notwendig ist. Auch sie kommt von einer einfachen flächigen Verteilung, in der möglicherweise ebenfalls das Gesetz der Symmetrie wirkt (Farbsymmetrie), bis zu der Anwendung bestimmter Akkorde und des G e s a m t t o n s." (49)

Der Begriff farbige Komposition ist hier von Ulrich im Sinne der farbigen Organisiertheit insgesamt genutzt. Es wird allerdings deutlich, daß in den Charakter des farbigen Zusammenhanges auch die Anordnungsgrundsätze der Farbe auf der Fläche hineinspielen, die sich nach unserer Interpretation zwischen folgenden Polen bewegen:

Symmetrie Reihung rasterhafte Ordnung diffuse, unakzentuierte Streuung	akzentuiertes freies Gleichgewicht

Die Durchdrungenheit aller Aspekte der Organisiertheit kommt ebenso in den Formulierungen Hetzers zum Ausdruck.

Zur "farbigen Bildeinheit" heißt es:

> "Die Farben bilden ein Ganzes, werden als Teile eines Ganzen aufeinander bezogen, nicht mehr einzeln vor den neutralen Grund gestellt oder zu Ornamenten gruppiert, sie klären und betonen die formale Gliederung der Fläche und die dadurch geordnete Darstellung ...
> Kontrast, Wiederholung, Abwandlung und Abstufung stehen mit derselben Durchsichtigkeit, die dem formalen Aufbau eignet, zueinander und erzeugen durch das, was ich die Farbkontinuität nennen möchte, die innere Einheit der gerahmten Fläche." (50)

Wir stimmen mit dieser Auffassung überein, wobei zu ergänzen wäre, daß mit der inneren Organisiertheit, ihrer vielschichtigen oder reduzierten Gestaltung, das künstlerische Gebilde auch nach außen einen unterschiedlichen Grad der Eigenständigkeit erhält, der in unserem Modell der Gattungsstruktur im Bereich Bildeinheit erfaßt wird.

4. Konsequenz aus dem generellen Beitrag des Strukturbereichs Bildfarbe für die Gattung

4.1. Nachahmung und Organisiertheit als dialektisches Verhältnis im Strukturbereich Bildfarbe

Die farbige Organisiertheit hat als Beitrag der Bildfarbe zur Gattungsstruktur umfassende Bedeutung.

Die Art und Weise der Zuordnung farbiger Elemente führt zu einem Objektzusammenhang, der sich von der Wirklichkeitserscheinung in vielfältigster Weise unterscheiden kann, so daß damit auf das Ähnlichkeitsverhältnis direkter Einfluß genommen wird.

Voraussetzung für die freie Beziehungsgestaltung ist bereits eine gewisse Abgehobenheit. Erst sie ermöglicht es, auf Grund der Lösung von der einengenden Bedingung höchster Kongruenz zur Wirklichkeitserscheinung, zu einer hochgradigen Organisiertheit zu gelangen.
Die Idealsetzung höchster Kongruenz zur Wirklichkeitserscheinung scheidet daher für die Malerei und speziell für die Bildfarbe aus.

Hohe Organisiertheit und geringe Abgehobenheit von der Wirklichkeitserscheinung sind nicht identisch.
Der generelle Beitrag der Bildfarbe zur Gattungsstruktur, der beide Teilaspekte, Nachahmung und Organisiertheit, vorsieht, wird erfüllt, indem sie beide generell ein dialektisches Verhältnis miteinander bilden.
Es handelt sich nicht um ein umgekehrt proportionales Verhältnis, das beide Aspekte bilden.
Die generelle Gültigkeit des dialektischen Verhältnisses beider Faktoren hat allerdings zur Folge, daß das völlige Negieren eines Faktors einen Extremfall in bezug auf die Gattung darstellt. In der Einleitung haben wir diese Feststellung in bezug auf die Prinzipien aller Strukturbereiche der Gattung getroffen. Sie ist ebenfalls auf die Prinzipien der Bildfarbe zutreffend.

1.2. Beitrag des Strukturbereichs Bildfarbe zur Grenzbildung der Gattung

Aus den Teilaspekten des generellen Beitrages der Bildfarbe zur Gattungsstruktur lassen sich Grenzen ableiten, die dann erreicht sind, wenn dieser Beitrag nicht mehr voll erfüllt wird.
Wurde von uns festgestellt, daß im Strukturbereich Bildfarbe generell mit dem Mittel Farbe als visuelle Farbempfindung,

gebunden an das Farbmaterial (Pigmente, Farbstoffe), die farbige Wirklichkeitserscheinung nachgeahmt wird unter Einschluß farbiger Beziehungsbildung nach ästhetischen Gesichtspunkten, so können wir daraus folgende Grenzen ermitteln:

1. Die Nachahmung der farbigen Wirklichkeitserscheinung unter Negierung jeglicher farbiger Organisiertheit (nach ästhetischen Gesichtspunkten) ist ein Grenzfall.
2. Keine Organisiertheit unter Negierung der Nachahmung der farbigen Wirklichkeitserscheinung ist in der bildhaften Malerei ein Grenzfeld bestimmter Breite.
3. Werden farbige Objekte (Steinchen, Hölzer, Spielzeug etc.) selbst zur Farbgestaltung in der Malerei genutzt, nicht mehr deren Farbe nachgeahmt, so haben wir ebenfalls einen extremen Grenzfall vor uns, der zumeist bereits außerhalb der Gattung liegt.

Wurde unter dem Teilaspekt der farbigen Organisiertheit festgestellt, daß im Strukturbereich Bildfarbe generell farbige Beziehungen gestaltet werden, ergibt sich daraus ein weiterer Grenzfall:

4. Keine farbigen Beziehungen mehr zu bilden, sondern dieselben durch die Gestaltung einer einfarbigen Fläche zu negieren, ist ebenfalls ein Grenzfall von der Seite der Bildfarbe.

Die einfarbige Fläche tritt in der Malerei mehrfach auf. Unter Berücksichtigung des Aspekts der farbigen Beziehungsbildung können unter Punkt 3. genannte Werke, die die farbigen Beziehungen mit Objekten selbst bilden, als der Gattung Malerei noch zugehörig bezeichnet werden, wenn sie in anderen Strukturbereichen die Grenzbereiche der Gattung nicht ebenfalls überschreiten. Hier könnten die Objekte z. B. deutlich auf der Fläche geordnet (geklebt) worden sein, evtl. sogar teilweise farbig behandelt.

Ergänzend wäre zu ergänzen, daß die Forderung der generellen Farbigkeit der Abbilder der Malerei hier erfüllt wäre.

Die Grenzen eines Strukturbereiches sind nicht die Gattungsgrenzen der Malerei, aber sie sind doch ein Teilbeitrag dazu.

Prinzipien der Bildfarbe, die in diesen Grenzbereichen angesiedelt sind, also zu anderen Gattungen tendieren, auf jeden Fall aber die Gattung Malerei in Frage stellen, finden wir in gehäufter Weise in der gegenwärtigen Malerei der spätbürgerlichen herrschenden Kunst.

5.1. Die Farbe als Symbolträger

Eine weitere Konsequenz für die Gattung, die im Zusammenhang mit dem Strukturbereich Bildfarbe zu erörtern ist, ergibt sich aus der Farbe als Symbolträger.
Sie war unter dem generellen Beitrag des Bereiches Bildfarbe zur Gattungsstruktur nicht zu erfassen, da sie keinen notwendigen, generell notwendigen Aspekt darstellt.
Allerdings ist es die Prinzipien der Bildfarbe in den Gestaltungskonzeptionen bestimmter Epochen eine Symbolbedeutung angeschlossen, die in den Inhalt der Werke einfließt, mit der im Gestaltungsprozeß ebenso wie in der Rezeption gerechnet wird. Diese symbolische Aussage tragen die Prinzipien der Bildfarbe sozusagen zusätzlich, neben der inhaltlichen Funktion, die an sie als ästhetisch-künstlerische Formelemente geknüpft ist. Das mindert in keiner Weise die Bedeutung und Wesentlichkeit der Symbolbedeutung für die Gesamtaussage des Kunstinhalts der Epoche, in der sie angewendet wird, dient jedoch zur Unterscheidung beider inhaltlicher Ebenen, beider Sinnschichten". Als Träger von Symbolbedeutungen treten die Prinzipien als Übermittler a u ß e r ä s t h e t i s c h e r Bedeutungsinhalte auf. Diese gehören anderen Arten des ideologischen Bewußtseins an, haben z. B. weltanschauliche oder religiöse Aussagen, und sie sind selbst konventionell fixiert.
Die Farbe hat in diesem Falle Zeichenfunktion: Ein bestimmter Informationsgehalt ist an eine festgelegte Farbe im Sinne einer konventionellen Verabredung geknüpft.

Farben als Symbolträger sind daher Einzelfarben im Bildzusammenhang, nicht Farbbeziehungen. Sie müssen, um die Voraussetzung für außer-ästhetischen Informationsübermittlung zu erfüllen, auffällig und bestimmt im Farbganzen erkennbar sein. Sie treffen wir sie daher als voll gesättigte Objektfarben an, die flächig bzw. auch isoliert gesetzt sind.

Immer ist mit ihrem Auftreten ein gewisser Abhebungsgrad von der farbigen Wirklichkeitserscheinung gegeben, aber auch im Falle weitgehender Annäherung an die Wirklichkeitserscheinung hat die symboltragende Einzelfarbe die Bedingung leichter Erkennbarkeit zu erfüllen.
Es entstehen damit Ähnlichkeiten zur Farbe als Signalgeber in der Wirklichkeit (Verkehr, Industrie usw.).
Allerdings besteht auch ein wesentlicher Unterschied der Zeichenfunktion der Farbe im Bild und der Zeichenfunktion der Farbe in der täglichen Lebenspraxis:
Die Symbolbedeutung in der Malerei bleibt immer an die psychophysische Wirkung der speziellen Farbqualität, von der sie getragen wird, angeschlossen.
Im Rot als Symbolfarbe des revolutionären Kampfes der Arbeiterklasse ist die erregende, angreifende, erwärmende und belebende Wirkung der farbigen Grundqualität, die gleichzeitig als aktivste und energischste Farbe bezeichnet wird, im gleichen Sinne genutzt.

> "Es erinnert an Blut, Feuer, Glut und alles innerlich Heiße und Warme. Diese Reproduktionen verstärken noch den direkten Gefühlseindruck. Er führte dazu, Rot als Farbe des Lebens, der jugendlichen Lebenslust, der leidenschaftlichen Liebe, der geistigen Kraft, des stolzen Lebensgefühls und damit zusammenhängend als die der Macht, Pracht usw. zu empfinden," heißt es bei Emil Utitz. (51)

In der Übermittlung des Gefühls der Pracht bedarf - nach Goethe - das Rot bereits einer Änderung seiner Farbrichtung. Entsprechend finden wir es in der christlichen Mythologie als Symbolfarbe gewandt.

Allerdings ist der mit der Symbolfarbe ins Bild gekommene Sinn nur die Wiederholung der Bedeutung, die auch außerhalb der bildlichen Nutzung im entsprechenden Ideologiebereich an diese Symbolfarbe gebunden ist.
Utitz beschreibt, wie im Unterschied zu dieser mit der psychophysischen Wirkung der Farben im Einklang stehenden Symbolbedeutung, die Farbe Rot im täglichen Leben gesehen, auch Zeichen für etwas gänzlich Verschiedenes, z. B. für eine Entzündung sein und entsprechend gedeutet werden kann. Entsprechendes könnten wir beliebig ergänzen.

Andere "ordnungsgebundene" Farben im Bild, deren angeschlossener Sinngehalt nicht in der Weise der Symbolfarbe reglementiert ist, nutzen die Gegenstandserinnerung, die assoziativ auf der Basis der Farberfahrung an bestimmte Farben geknüpft werden: Grau - Nebel, Blau - Ferne etc. Auch sie bedürfen einer gewissen Ausbreitung, um wirksam werden zu können.

5. Die Prinzipien der Bildfarbe und deren Ordnungssystem

5.1. Die Prinzipien der Bildfarbe als Träger einer bestimmten Inhaltsfunktion

Der generelle Beitrag des Strukturbereichs Bildfarbe zur Gattung ist praktisch das invariante Bezugsfeld, in dessen Grenzen die Prinzipien als variable Faktoren den speziellen Beitrag zur Gestaltungskonzeption der Epoche leisten können, die wiederum als Träger des malereispezifischen Kunstinhalts der Epoche fungiert.
Mit dem Teilbeitrag zur Form, den die Prinzipien der Bildfarbe zur allgemeinen Gestaltungskonzeption der Epoche leisten, ist eine inhaltliche Teilleistung zum allgemeinen Inhalt der Malerei der Epoche verbunden.
Wir bezeichnen sie als Inhaltsfunktion der Prinzipien der Bildfarbe.
Träger dieser speziellen Inhaltsfunktion sind die konzeptionellen P r i n z i p i e n des Strukturbereichs. Sie sind nach unserer Hypothese verbunden mit einer ganz b e s t i m m t e n Inhaltsfunktion.
Um einen bestimmten inhaltlichen Teilbeitrag in der Gestaltungskonzeption der Epoche zu erreichen, kann daher nur auf bestimmte Prinzipien zurückgegriffen werden, auf diejenigen nämlich, die auf Grund ihrer bestimmten Inhaltsfunktion geeignet sind, dem entsprechenden Weltverhältnis ein entsprechender Ausdruck zu sein.
Prinzipien der Bildfarbe sind daher nicht beliebig einsetzbar, ebenso wenig beliebig auswechselbar, da sie nur bestimmte Inhalte tragen können.

llerdings ist zu betonen, daß die hier hypothetisch an-
genommene bestimmte Inhaltsfunktion der konzeptionellen
Prinzipien des Gestaltungsbereichs Bildfarbe nur p o -
t e n z i e l l bestehn.
Zwar besteht zwischen bestimmten Prinzipien und bestimmter
Inhaltsfunktion eine fixe Verbindung. In den realisierten
Werken, wie auch in der Gestaltungskonzeption der Epoche
hat sie sich jedoch in Beziehung zu setzen zu den Inhalts-
funktionen der anderen Bereiche. Sie kommt dort im Sinne
einer wirkenden Kraft zur Geltung, die durch das Überwie-
gen anderer Kräfte zwar umgelenkt werden kann in ihrer Ten-
denz, dennoch aber grundsätzlich existiert. Die Inhaltsfunk-
tion als Potenz kommt daher in der Endaussage nur zum Tra-
gen, wenn [illegible] ihr weitgehend entsprechen.
Andererseits können Prinzipien des Bereichs Bildfarbe im
Gefüge der Konzeption den Prinzipien der anderen Bereiche
maßgeblich widersprechen. Für die Verkörperung eines hi-
storisch konkreten ästhetisch-künstlerischen Inhalts sind
nicht die Prinzipien der Bildfarbe gleichermaßen geeignet.
Wiederum können nicht bestimmte Prinzipien zu schematisch
anwendbaren "Gesetzen" in der Art von "Zwängen" werden,
da die bestimmte Inhaltsfunktion einerseits ein Ergebnis
aus der dialektischen Einheit von Nachahmung und Organi-
siertheit, die in ihnen, in bestimmter Weise fixiert, ent-
halten ist, da sie andererseits als Potenz auch in entge-
gengerichteter Tendenz in die Gestaltungskonzeption ein-
gefügt werden kann.
Dem Künstler als Individuum stehen, ob er im Gestaltungs-
akt einen höheren oder geringeren Grad an Bewußtheit ein-
setzt, alle [illegible] Möglichkeiten offen im Rahmen
der Grenzen, die in der Endkonsequenz den Kunstinhalt der
Epoche formieren, wie ihm die jeweils herrschende Klasse
versteht, solange nicht eine 2. Kultur ausgebildet ist.
In der Geschichte ist das Anwenden und Verwerfen von Prin-
zipien der Bildfarbe verfolgbar.

Die [illegible] Anwendung erfolgt nach unserer Hypothese im Zusammenhang mit veränderten gesellschaftlichen Verhältnissen, deren ästhetische Reflexion einen veränderten Kunstinhalt, getragen durch eine a n d e r e Gestalt, erzeugt.

5.2. Der spezielle Beitrag der Prinzipien der Bildfarbe zur Gestaltungskonzeption der Epoche

Der spezielle Beitrag der Prinzipien der Bildfarbe zur Gestaltungskonzeption der Epoche leitet sich her aus dem generellen Beitrag zur Struktur der Gattung. Die genannten Teilaspekte, die wir von seiten der Bildfarbe für die Gattung als unabdingbar, als generell notwendig erachteten, müssen daher in den Prinzipien enthalten sein, allerdings in einer ganz bestimmten, konkreten Festlegung.

1. Das Ähnlichkeitsverhältnis der Bildfarbe zur Wirklichkeitserscheinung ist in den Prinzipien in bestimmter Weise fixiert.
   Wir finden also im Feld der Nachahmung eine jeweils bestimmte Haltung zur Gestaltung des Verhältnisses von Darstellungs- und Eigenwert der Farbe.
2. Auch in allen Teilbereichen der farbigen Organisiertheit enthalten die Prinzipien der Bildfarbe jeweils eine ganz bestimmte Entscheidung. Die Art und Weise der Beziehung der Farben untereinander und zum Ganzen ist in den Prinzipien in bestimmter Weise fixiert.
3. Ergebnis der farbigen Beziehungsgestaltung ist eine spezifische Farbigkeit, die auf diese Weise als Folgeerscheinung in den Prinzipien ebenfalls enthalten ist.

Unsere analytischen Untersuchungen am Bildmaterial haben ergeben, daß die Teilaspekte der Nachahmung und Organisiertheit in ihrer dialektischen Beziehung eine Entsprechung zu den Veränderungen der materiellen gesellschaftlichen Verhältnisse vor allem in ihrem Kernstück, in den Klassenverhältnissen, aufweisen.

Auf Grund der vielgestaltigen Variationsmöglichkeiten farbiger Organisiertheit ist die Farbigkeit der Bilder selbst kein parallellaufender Faktor des Gestaltbildes der Malerei.

Zwar lassen sich Grundtendenzen auch aufweisen, jedoch nicht in gleicher Prägnanz wie in dem Verhältnis, das durch die anderen beiden Aspekte gebildet wird.
Wir halten daher die Untersuchung des parallelen Verlaufs veränderter gesellschaftlicher Verhältnisse mit der Anwendung und dem Verwerfen bestimmter Prinzipien der Bildfarbe unter den Gesichtspunkten der Nachahmung und der Organisiertheit zum Nachweis der bestimmten Inhaltsfunktion der Prinzipien der Bildfarbe für h i n r e i c h e n d .

5.3. Das Ordnungssystem der Prinzipien der Bildfarbe

Den spezifischen Beitrag der Prinzipien der Bildfarbe zur Form innerhalb der Grenzen des generellen Beitrages des Bereiches zur Gattungsstruktur zu sehen, als Verhältnis von Konstanz und Invarianz, schließt den Gedanken der Klassifizierung der variablen Erscheinung, den Gedanken eines Ordnungssystems ein.
Konkretes sind mit den Grenzen der invarianten Struktur der Gattung auch die Grenzen der Variantenbildung, der veränderlichen Gestaltungsprinzipien gegeben, andererseits ermöglicht ein eingegrenztes invariantes Bezugsfeld stets die Positionsbestimmung der Varianten.
Im vorliegenden Falle bildet das Ähnlichkeitsverhältnis der Bildfarbe zur Wirklichkeitserscheinung, das in der bildhaften Widerspiegelungsmethode der Malerei begründet liegt, die logisch sich anbietende Grundlage der Klassifizierung der Prinzipien nach Klassen mit Merkmalgleichheit und Merkmalunterscheidung.
Das Ordnungssystem der Bildfarbe ist aus dem Ordnungssystem der Gattungsstruktur abgeleitet. Es ist geeignet, das gestalterische Vorgehen im Bereich Bildfarbe durchschaubar und beschreibbar zu machen, dient in dieser Arbeit jedoch speziell dem Nachweis der bestimmten Inhaltsfunktion der Prinzipien. Es besitzt folgende Kriterien:

1. Der Grad der Ähnlichkeit

für die Beteiligung der Prinzipien des Strukturbereiches an der Nachahmung bildet die Wirklichkeitserscheinung die Grundlage.

it dem historisch jeweils unterschiedlichen Verhältnis von
arstellungs- und Eigenwert der Farbe in den Prinzipien ist
ine graduelle Skala der Abhebung von der Wirklichkeitser-
cheinung gegeben.
ilkürlich wurden von uns 7 Grade dieses Verhältnisses
estgelegt, die das gleiche methodologische Vorgehen der
allelaufenden 5 Dissertationen gewährleisten.

iese 7 Abhebungsgrade der Bildfarbe von der farbigen Wirk-
chkeitserscheinung reichen von weitgehender Annäherung
s zu völliger Negierung des gegenständlich deutbaren Ab-
ldes. Ihm liegt das direkt proportionale Verhältnis von
rstellungs- und Eigenwert der Bildfarbe zugrunde, das mit
r Dominanz der Darstellungswerte beginnt, das die Abge-
enheit durch Steigerung der Eigenwerte der Farbe erhöht
ein ausgewogenes Verhältnis beider erreicht worden ist,
schließlich zur Dominanz der Eigenwerte kommt und im höch-
en Abhebungsgrad zur Autonomie der Eigenwerte gelangt.
er Grad der Abhebung bildet eine Klasse der Prinzipien
er Bildfarbe, deren Merkmalgleichheit in der bestimmten
ixierung des Verhältnisses von Darstellungs- und Eigen-
. besteht.
rke der Malerei, welcher historischen Entstehungszeit sie
ch angehören mögen, die auf der Anwendung des bestimmten
bhebungsgrades im Bereich der Bildfarbe beruhen, sind der
ntsprechenden Klasse von Prinzipien zuzuordnen.

Der Charakter der Abhebung

farbigen Beziehungen zu gestalten, ist innerhalb der ge-
nnten Abhebungsgrade immer notwendig, aber in u n t e r -
h i e d l i c h e r Weise möglich.
e Art der Gestaltung des Farbzusammenhanges bildet daher
nerhalb der einzelnen Klassen der Prinzipien zunächst die
kmalungleichheit.
hrend wir das in den Prinzipien der Bildfarbe aus Darstel-
ngs- und Eigenwert der Farbe gebildete Verhältnis als
a d der Abhebung erfassen, verstehen wir unter der je-
ligen Art und Weise der Gestaltung des gegenstandsbezoge-
n Farbzusammenhanges den C h a r a k t e r der Abhebung.

Mit der Beschreibbarkeit des unterscheidlichen Charakters der farbigen Beziehungsbildung innerhalb eines Grades der Abhebung ist es möglich, die Vielfalt der Erscheinungsweisen der Prinzipien der Bildfarbe in der Gestaltungskonzeption der Sprache zu erklären.

Allerdings sind die unterscheidenden Merkmale jeweils innerhalb eines Abhebungsgrades nicht unendlich. Nicht jeder Charakter der farbigen Beziehungen ist innerhalb jedes Grades der Abhebung möglich, weil die Art und Weise der Gestaltung der farbigen Beziehungen großen Einfluß auf die Hervorkehrung des farbigen Eigenwertes hat, zur Farbverselbständigung direkt beiträgt, weil der Farbzusammenhang letztendlich auch Einfluß auf das Ähnlichkeitsverhältnis insgesamt hat.

Der Charakter ist damit nicht einfach die Merkmalungleichheit innerhalb eines Abhebungsgrades, vielmehr können wir auch innerhalb der Art und Weise, wie die farbigen Beziehungen gestaltet sind, Gruppen mit gleichen Merkmalen finden, die auf einigen Stufen des Ähnlichkeitsverhältnisses zusammentreffen sind, auf anderen nicht.

Wir unterscheiden folgende Variationsmöglichkeiten, die geeignet sind, die vielfältigen Möglichkeiten der farbigen Organisiertheit zu erfassen:

Die Möglichkeiten des Charakters der Abhebung in den Prinzipien des Strukturbereichs Bildfarbe:

Die Stufen der Abgehobenheit

der Übersicht der Abhebung nicht ohne Einfluß auf die
gehobenheit bleibt (wie wir unter Punkt 5.3.2. dieses Kap.
[illegible]), es kann sie vermindern und bestärken, haben
ir in unser Ordnungssystem der Prinzipien der Struktur-
ereiche eine weitere Graduation des Ähnlichkeitsverhält-
[illegible] der Verallgemeinerungsebenen eingefügt, die eine
[illegible] für Grad/beiträge zur Abhebung darstellt:

[illegible] u f / n der Abgehobenheit der Prinzipien der
[illegible]

[illegible] sind die Qualität aus der vorher getrennt bewerteten
riterien: G r a d der Abhebung und C h a r a k t e r
er Abhebung.

ir unterscheiden (in allen 7 Arbeiten) wiederum 7 Stufen
er Abgehobenheit. Ihnen liegt, wie genannt, nicht allein
[illegible] Verhältnis von Darstellungs- und Eigenwert der Bild-
[illegible] zu runde, sondern maßgeblich der jeweilige Charakter
er farbigen Organisiertheit.

[illegible] Charakter der farbigen Beziehungen, der in den Prinzi-
ien enthalten ist, wie sie in einzelnen Werken in Erschei-
ung treten, ist unter Umständen geeignet, das entsprechen-
e Werk in eine andere S t u f e der Abgehobenheit ein-
uordnen, als es seinem Abhebungsgrad gemäß wäre.

ie Klassifizierung der Prinzipien der Bildfarbe führt uns
[illegible] Ergebnis zu Stufen eines graduellen Verhältnisses, das
[illegible] dient, das Auftreten und Verwerfen bestimmter Prinzi-
ien der Bildfarbe sowie auch das wiederholte Auftreten be-
timmter Prinzipien der Bildfarbe in historischen Epochen
[illegible]

[illegible] Algorithmen des Ordnungssystems der konzeptionellen
rinzipien als Epochenerscheinungen resultieren aus der
[illegible] Eigenschaften der Gattung Malerei, die wie-
[illegible] aus dem übergeordneten Bezugssystem Kunst und Gesell-
schaft hergeleitet wurde.

[illegible] realisiert das hier vorgestellte Ordnungssystem der Prin-
ipien einen hohen Verallgemeinerungsgrad.

Er resultiert einerseits aus der Tatsache, daß die Farbe grundsätzlich als Spacieserscheinung und nicht als Farbe des Einzelbildes betrachtet wird, daß zum anderen die Methode, die Prinzipien der Bildfarbe in Stufen der Abgehobenheit zu erfassen und zu vergleichen, weitgehende Abstraktion von der tatsächlichen Erscheinung auch in den individuellen Gestaltungskonzeptionen der Künstler und speziellen Konzeptionen in künstlerischen Schulen erfordert.

Nach der überblickhaften Darstellung des Ordnungssystems wird daher eine ausführlichere Beschreibung der für die einzelnen Stufen gültigen Kriterien der Erscheinung der Prinzipien notwendig.

Detailbild zur Beschreibung der einzelnen Stufen dienen entsprechende Bildtafeln zur Veranschaulichung.

Die ausgewählten Werke der Malerei stehen jeweils repräsentativ für viele, die auf der Verwendung der entsprechenden Gestaltungsprinzipien beruhen.

. Stufe der Abgehobenheit

hnlichkeitsverhältnis:

eitgehende Kongruenz mit der farbigen Wirklichkeitserscheinung, beruhend auf einer entsprechenden Gestaltung von Grad nd Charakter der Abhebung der Bildfarbe.

rad der Abhebung:

eringster Grad der Abhebung von der Wirklichkeitserscheinung, Höchstmögliche Aufgehen der Farbe in der Gegenstandsbeschreibung, also Intaktheit der Darstellungswerte und weitgehende Unterdrückung der Eigenwerte im dialektischen Verhältnis von Darstellungs- und Eigenwert der Farbe.

harakter der Abhebung:

Die sehr geringen Grade von farbiger Organisiertheit unterstützt die Kongruenz zur farbigen Wirklichkeitserscheinung.

arbe der Bildobjekte:

Wirklichkeitsentsprechend zum Erkennungsbild der Objekte.

[illegible] durch Licht und Schatten, durch die Stellung [illegible] sowie der Charakter des Stofflichen werden darge-stellt, aber noch in einer der Wahrnehmung angenäherten [illegible]eise. [illegible] dienen demgemäß der Darstellung von Körper-haftigkeit und können sich nicht als betonte Dunkelheiten zu selbständigen Beziehungen verbinden, die die Objekte zer-[illegible].

[illegible] die Farbe der Bildobjekte auf der Stufe der verallgemei-nernden Wahrnehmung [illegible], wird sie dem Rezipienten [illegible] als das Besondere bewußt, das auf farbiger Auswahl be-ruht. Zu diesem Ergebnis würden Farben führen, die entspre-chend der verfeinerten Abstimmungsmöglichkeit mit der Nach-barfarbe gewählt wurden.

[illegible] Verzicht auf die Eigenwerte führt zur Nut-zung von aufgehellten, getrübten und abgedunkelten Objekt-farben. Die emotionale Wirkung bleibt daher zurückhaltend [illegible] eingeschränkt.

Farben mit starker Buntkraft, wie Rot und auch Blau in vol-ler [illegible], werden im Eigenwert weit zurückgenommen und [illegible], daß die Eigenwirkung verlorengeht, [illegible] von ihnen [illegible] noch in einer gewissen Aufhellung und Trübung ausgeht.

[illegible] bewirkt ein Rot an einem Dach, daß dieses als Ziegel-dach wahrgenommen wird, das von einem Schieferdach unter-scheidbar ist, ohne daß noch der geringste Gedanke an ein [illegible] als eigenständige Farbqualität aufkäme.

[illegible] Farben mit starker Buntkraft natürlich auf [illegible] eine quantitativ eingeschränkte Ver-wendung im Bild.

[illegible] Gesamtfarbigkeit:

[illegible] Gesamtfarbigkeit, die sich aus dem Zusammenwirken der farbigen Objekte ergibt, ist auf dieser Stufe der Wahrneh-mung ebenfalls weitestgehend angenähert. Es gibt keine [illegible] als Gesamtheit, die intensiv ausstrahlt.

Die farbigen Beziehungen:

In einem mehr geringen Maße wird farbige Geschlossenheit oder auch farbige Isoliertheit erzielt.

Die farbige Geschlossenheit ist vor allem in bestimmten Bildzonen erkennbar, die diese, darstellerisch genutzt, als Vorder-, Mittel- und Hintergrund des Dargestellten erkennbar werden lassen. Auf die gesamte Bildfarbe erstreckt sich die Geschlossenheit kaum. Beziehungen werden als Beziehungen von Farbqualitäten mehr untereinander als zum Ganzen verwirklicht.

Wo die Eigenwerte stark zurückgedrängt bleiben, ist die Vielgestaltigkeit der farbigen Beziehungen dahingehend reduziert, daß Beziehungen nur innerhalb von Farbtönen gestaltet werden, die in ihrer Ausdruckswirkung stark gemindert sind.

Die Kennzeichnung der Farben als Bildobjekte und deren Schattenzonen, atmosphärische Veränderungen und Stofflichkeit lassen diese fast mehr der Darstellung der Objektbeziehungen dienen als der farbigen Beziehungsbildung selbst.

Die angestrebte Übereinstimmung mit der Naturfarbe der Bildobjekte ist so wichtig, daß die Herstellung eines deutlichen Farbzusammenhanges, in dem die Beziehungen der Objektfarbe untereinander und zum Ganzen als farbige Spannungsbeziehungen erlebt werden können, nicht im Bereich des Kunstwillens liegen.

Von einer voll organisierten Harmonie oder Disharmonie kann daher auf dieser Stufe nicht gesprochen werden.

Es existieren harmonische Teilbeziehungen sowie auch disharmonische Teilbeziehungen, die durch Willkür entstehen.

Da sie als dissonante Nachbarschaftsverhältnisse keine dominante Rolle spielen, können sie nicht bestimmend für den Charakter des Farbzusammenhanges werden. Da dieser nicht alle Objektfarben in das disharmonische Verhältnis einbezieht, können die Teildisharmonien auch nicht "klingen".

Sind gleichmäßig alle Objektfarben in der Intensität gemindert, gewissermaßen in einen zurückhaltenden getrübten Gesamtton einbezogen, dann kann unter Umständen auch farbige Geschlossenheit erzielt werden.

2. Stufe der Abgehobenheit

Ähnlichkeitsverhältnis:

Starke Annäherung an die farbige Wirklichkeitserscheinung, die das spezifisch Farbige aber bereits zur Geltung bringt. Grundlagen sind die entsprechende Gestaltung von Grad und Charakter der Abhebung.

Grad der Abhebung:

. Grad der Abgehobenheit von der farbigen Wirklichkeits-erscheinung. Er beinhaltet eine Dominanz der Darstellungs-erte und eine hohe Kongruenz zur Wirklichkeitserscheinung. ließt aber gleichzeitig eine Beachtung und Nutzung der igenwerte der Farbe ein, so daß die ausdrucksstarke Farbe ewußt wird, aber vorrangig als Objektfarbe kenntlich bleibt. eide gehen ein enges Bündnis ein, lassen den Eigenwerten ber bereits genügend Wirkungsmöglichkeiten innerhalb der ominanten Darstellungswerte.

in rotes Gewand bleibt immer in erster Linie ein Gewand, enn auch ein sehr schönes rotes Gewand; es wird niemals zu inem Rot an einem Gewand.

harakter der Abhebung:

e Bedingung hoher Nachahmung bei bereits garantierten Eigen-rten der Farbe ist nur auf der Basis vielschichtiger far-ger Beziehungsbildung zu erreichen. Gleichzeitig wird auf eser Stufe aber auch die Möglichkeit der farbigen Bezie-ngsbildung weitgehend erhöht.

welcher Art sie auch gestaltet sind, immer haben sie einen hen Grad der Organisiertheit als gegenständliche Farbformen tereinander und zum Ganzen und tragen auf diese Weise zwangs-ufig dazu bei, die Bildfarbe als Gesamtheit von den im Ver-eich dazu willkürlicheren Farbbeziehungen der Wirklichkeit zuheben, das Ähnlichkeitsverhältnis anders zu gestalten s in Stufe 1.

s gleiche kann allerdings auch erreicht werden durch Steigern r Willkür in der Beziehungsgestaltung im Vergleich zur Wirk-chkeitserscheinung.

Farbe der Einzelobjekte:

Die Farbe der Bildobjekte entspricht unbedingt der Erfahrung. Eine Auswahl von besonderen Objektfarben wird daher nur vorgenommen, so diese gegenständlich motivierbar sind. Veränderungen durch Licht und Schatten sind bei diesem Grad der Annäherung unbedingt vorhanden; sie werden jedoch so vollzogen, daß die Objektfarbe in ihrer farbigen Grundqualität erhalten bleibt. Die Verfahren der Verwirklichung sind zwar unterschiedlich. Im allgemeinen gelten die von Dürer ausgesprochenen Grenzen der Veränderung einer Farbe durch Licht und Schatten. (Sie darf nicht aus der Art schlagen.) Die durch Beleuchtungseinwirkung erzielten starken Farbdifferenzen an farbigen Körpern, die deren Erscheinungsbild stark zergliedern, werden in der Wahrnehmung bereits herabgeregelt. Parallel dazu verfährt die Malerei auf dieser Abhebungsstufe.

Die Gesamtfarbigkeit:

Die Unterschiede zur Wirklichkeitserscheinung beruhen auf der zur Wirkung gebrachten Ausdruckskraft der Farbe, die innerhalb von gegenständlich gebundenen Farben zur Geltung kommen. Wenige von ihnen stehen - intensiv gesetzt - im Zusammenhang mit großen Bildzonen aus dunklen, getrübten, oder durch Aufhellung in ihrer Intensität geminderten Farbtönen, die jedoch ihre Farbigkeit gewahrt haben.

Oft wird eine farbige Tönung quasi durch das Bild gezogen, so daß auf diese Weise der Farbe durch die große Ausdehnungsfläche die Möglichkeit zur Entfaltung ihrer Ausdruckswirkung gewährt wird. Die Gesamtfarbigkeit beruht auf der Auswahl von Objektfarben, die nach ihrer Möglichkeit, miteinander zum Klingen gebracht zu werden, gewählt wurden.

Objektfarben, deren Farbe in der Erfahrung weniger fixiert ist, werden gewählt und in Beziehung gebracht mit erfahrungsmäßig fixierten Farben der Natur. Auf diese Weise wird die Gesamtfarbigkeit im Vergleich zur Wirklichkeitserscheinung stärker, aber nicht auf Kosten einer der Erfahrung widersprechenden einzelnen Objektfarbe.

Die farbigen Beziehungen:

Die farbigen Beziehungen hängen mit dem verwirklichten Verhältnis von Darstellungs- und Eigenwert engstens zusammen.

Es ist notwendig, die Farben im Sinne gegenständlicher Kennzeichnung einzusetzen, sie als solche jedoch gleichzeitig zu einem durchorganisierten Zusammenhang kontrastreich zusammenzuschließen, dabei dem Eigenwert Geltung zu verschaffen, aber wiederum nur in einem bestimmten Grade. Das ist nur zu ermöglichen auf der Basis eines Beziehungsreichtums im Bereich der Bildfarbe.
Vielschichtigkeit ist daher auf dieser Stufe ebenso charakteristisch wie farbige Geschlossenheit.

Zumeist beruht diese wiederum auf einem spannungsreichen harmonischen Gleichgewicht, dessen farbige Akzentuierung gleichzeitig den Schwerpunkt des Sinngehaltes kenntlich macht.
In bezug auf verwirklichte Spannungsbeziehungen, die zu unterschiedlicher Farbigkeit beitragen, sind zu unterscheiden:

- Starkdunkle Töne können zu intensiver Farbigkeit aufsteigen, die an die Hauptobjekte des Bildes gebunden ist. Auf diese Weise wird zu einer farbigen Wärme beigetragen, die den Betrachter in menschlicher Unmittelbarkeit anspricht.
- Sie können innerhalb großer Intervalle der Farbrichtung gestaltet sein, in denen eine Farbe intensiv, die andere Kontrastfarbe dagegen in größerer Ausdehnung und außerdem gemindert erscheint. Durch den auf diese Weise gleichzeitig zustande kommenden Intensitätskontrast, den wir im ersten Falle innerhalb einer monochromen Skala beschrieben hatten, kann eine Farbigkeit erzeugt werden, die meist zur Kostbarkeit des Dargestellten beiträgt im Sinne eines Aufblühens der wirksam gemachten Akzentfarbe.
- Sie können, ohne zu intensiven Tönen aufzusteigen, innerhalb farbiger Grautöne bleiben, auf der Basis von Farbverwandtschaft oder harmonisierter getrübter Kontraste, die diese so verhalten ausgespielt erscheinen läßt, daß die Gesamtfarbigkeit eine Zurückhaltung ausstrahlt, die in Verbindung mit vorwiegenden Dunkelheiten auch zu düsterem Abstand führen kann.
- Im Zusammenhang mit der darstellerisch genutzten Verwendung von hellen und getrübten Tönen bei geringen Dunkelheiten und der Darstellung von Tageslicht können sie auch den Eindruck des Alltäglichen, Realen bis Banalen erwecken.

5. Stufe der Abgehobenheit

Ähnlichkeitsverhältnis:

Übereinstimmung mit der farbigen Wirklichkeitserscheinung auf der Basis einer Gestaltung von Grad und Charakter der Abhebung, die gering überhöhte Objektfarben oder eine nicht ganz einheitlich angenäherte Bildfarbe anstrebt.

Grad der Abhebung:

Das Verhältnis von Darstellungs- und Eigenwert ist in der Weise fixiert, daß bei erhaltener Kongruenz zur Wirklichkeitserscheinung die Nutzung der Eigenwerte im Vergleich zur Stufe 2 des Ähnlichkeitsverhältnisses mehr betont wird. Um diese Betonung zu erreichen, werden Sondersituationen aus der Wirklichkeitserscheinung genutzt, wie sie durch extreme Beleuchtung, Witterung u. a. gegeben sind.

Vor einem gelben Himmel halten sich das Gelb als Farbqualität sowie die Tatsache, daß es dennoch gleichzeitig Himmel ist, die Waage. Die Gelbheit des Himmels, die zwar ungewöhnlich ist, wird dennoch als erfahrbare atmosphärische Erscheinung akzeptiert.

Verglichen mit der Erfahrung ist die Bildfarbe auf dieser Stufe m ö g l i c h .

Die Dialektik im Verhältnis von Darstellungs- und Eigenwert wird deutlich, indem sich im Vergleich zu den vorigen Ähnlichkeitsstufen herausstellt, daß erhöhte Betonung der Eigenwerte der Farbe die Möglichkeit der Gegenstandsbeschreibung einschränken muß, wodurch aber die emotionale Wirksamkeit der Farbe als für die Gestaltung der Malerei spezifisches Merkmal besser zur Entfaltung kommt.

Charakter der Abhebung:

Das beschriebene Ähnlichkeitsverhältnis bedingt weiterhin eine hohe Organisiertheit der farbigen Beziehungen.

Die Vielfalt der farbigen Beziehungsbildung steigt, sie zeigt sich in der unterschiedlichen Weise der Organisiertheit, ist in ihrer Art different zur Stufe 2, bleibt aber im wesentlichen vielschichtig.

Exemplen, die die farbige Isoliertheit und starke Dissonanz im Zusammenhang mit diesem Abhebungsgrad verwirklichen, verstärken die Tendenz der Entfernung von der Wirklichkeitserscheinung.

3. Stufe der Ungehörigkeit

Ähnlichkeitsverhältnis:
Übereinstimmung mit der farbigen Wirklichkeitserscheinung auf der Basis einer Gestaltung von Grad und Charakter der Abhebung, die gering überhöhte Objektfarben oder eine nicht ganz einheitlich angenäherte Bildfarbe anstrebt.

Grad der Abhebung:
Das Verhältnis von Darstellungs- und Eigenwert ist in der Weise fixiert, daß bei erhaltener Kongruenz zur Wirklichkeitserscheinung die Nutzung der Eigenwerte im Vergleich zur Stufe 2 des Ähnlichkeitsverhältnisses mehr betont wird. Um diese Betonung zu erreichen, werden Sondersituationen aus der Wirklichkeitserscheinung genutzt, wie sie durch extreme Beleuchtung, Witterung u. a. gegeben sind.
In einem gelben Himmel halten sich das Gelb als Farbqualität sowie die Tatsache, daß es dennoch gleichzeitig Himmel ist, die Waage. Die Gelbheit des Himmels, die zwar ungewöhnlich ist, wird dennoch als erfahrbare atmosphärische Erscheinung motiviert.
Verglichen mit der Erfahrung ist die Bildfarbe auf dieser Stufe m ö g l i c h .
Die Dialektik im Verhältnis von Darstellungs- und Eigenwert wird deutlich, indem sich im Vergleich zu den vorigen Ähnlichkeitsstufen herausstellt, daß erhöhte Betonung der Eigenwerte der Farbe die Möglichkeit der Gegenstandsbeschreibung einschränken muß, wodurch aber die emotionale Wirksamkeit der Farbe als für die Gestaltung der Malerei spezifisches Merkmal besser zur Entfaltung kommt.

Charakter der Abhebung:
Das beschriebene Ähnlichkeitsverhältnis bedingt weiterhin eine hohe Organisiertheit der farbigen Beziehungen.
Die Vielfalt der farbigen Beziehungsbildung steigt, sie zeigt sich in der unterschiedlichen Weise der Organisiertheit, ist in ihrer Art different zur Stufe 2, bleibt aber im wesentlichen vielschichtig.
Prinzipien, die die farbige Isoliertheit und starke Dissonanz in Zusammenhang mit diesem Abhebungsgrad verwirklichen, verstärken die Tendenz der Entfernung von der Wirklichkeitserscheinung.

Stufe der Abgehobenheit

nlichkeitsverhältnis:

e Bildfarbe ist der Wirklichkeitserscheinung in dem Grade
nlich, daß sie als ihr entsprechend bezeichnet werden kann.
n Basis bilden die jeweilige Gestaltung von Grad und Charak-
r der Abhebung in den Prinzipien der Bildfarbe.

rad der Abhebung:

s Verhältnis von Darstellungs- und Eigenwert der Farbe ist
r Gleichrangigkeit beider Teile geführt. Als Kurzformulie-
ng kann gelten: Entsprechung zur Wirklichkeitserscheinung
i überhöhter Farbigkeit.
alität/Ähnlichkeit und Ausdruckskraft der Farbe auf Grund erhöhter
genwerte gehen ein Verhältnis ein, in dem keiner der beiden
pekte über den anderen dominieren könnte. Weder Darstellungs-
rte noch Eigenwerte sind auch in ihren wichtigsten voraus-
tsenden Wirkungsbedingungen eingeschränkt.

rden die Nachahmung, begründet in der Bildhaftigkeit der Ma-
xel, sowie die Eigenwerte der Farbe, begründet in der spe-
fischen Farbigkeit der Gattung, als gleichermaßen wesentliche
ten anerkannt, so kann in diesem Grad eine Art Maximum der
rhältnisgestaltung gesehen werden. Als Wertmaßstab entfällt
s allerdings, da allein die Widerspiegelung des sozialen Seins
m künstlerischen Abbild als Ausdruck des jeweiligen Weltver-
ltnisses und die daraus sich ergebende Entsprechung von Kunst
d Gesellschaft Maßstab für den adäquaten künstlerischen Aus-
uck sein kann. Sie kann auf jeder Stufe des Ähnlichkeitsver-
ltnisses erreicht sein, je nach der Art der zugrunde liegen-
n gesellschaftlichen Verhältnisse.
Vergleich zum vorigen Abhebungsgrad ist die Steigerung der
genwerte auf Kosten der Darstellungswerte gegangen. Noch ist
er die menschliche Erfahrung insofern Grundlage, als ihr
cht widersprochen wird. Ein weiteres Steigern der Ausdrucks-
ft der Farbe durch betonte Eigenwerte bzw. Farbverselbstän-
gung müßte allerdings diesen Schritt vollziehen.

rakter der Abhebung:

die beschriebene Verhältnisgestaltung zu erreichen, wird
e farbige Organisiertheit unter Nutzung der kennzeichnenden
nktion der Farbe im wesentlichen innerhalb einer eingegrenz-
n Farbskala vollzogen.

[illegible] getrübter, intensiver oder ungetrübter heller [illegible]e, während die Beziehung zu den Dunkelheiten zwar vor[han]den sein kann, aber deren Dominanz nicht mehr erlaubt. [Da]s heißt jedoch, daß im Vergleich zur vorigen Stufe in die[se]r Hinsicht eine Reduzierung eingetreten ist, da neue Mög[li]chkeiten hinzutreten. Ist nach wie vor eine Vielschichtig[ke]it der Beziehungen zutreffend.

[Di]e Organisiertheit der farbigen Beziehungen ist auf dieser [St]ufe, die die Beziehungen zum Gegenständlichen noch ein[sch]ließt, aber nur noch in kennzeichnender Weise, sehr frei [und] vielseitig möglich.

[Di]e Verselbständigung farbiger Beziehungen, d. h. die farbi[ge] Beziehungsherstellung auf Kosten der Objektzusammenhänge [un]d Objektkennzeichnung überhaupt, ist auf dieser Stufe noch [ni]cht ausgeprägt, hat aber schon einen Ansatz. In unterschied[illegible] [illegible] entwerfen.

[Fa]rbe der Einzelobjekte:

[illegible]

[Di]ese Überhöhung schließt ihre Veränderung in vielfältigster [We]ise ein. Charakteristisch ist die Entsprechung zur wirklichen [Fa]rbe der Objekte im Sinne der gegenständlichen Kennzeichnung. [De]r Erfahrung wird nicht widersprochen. Diese Überhöhung ist [illegible] zu erzielen.

[Di]e Einschränkungen der Realitätsnähe beruhen auf dem jetzt [au]ftretenden Weglassen des Schlagschattens, der meist behan[del]t wird, als gäbe es ihn nicht. Körperhaftigkeit ist weit[ge]hend eingeschränkt und demzufolge auch die Schattendarstel[lun]gen an den Objekten. Wenn Körperhaftigkeit dargestellt wird, [wer]den die Schatten nicht als Dunkelheiten gegeben, sondern [illegible] vorgenommen. Es gibt Komplementär-Kontraste, [di]e Ton-in-Ton gemalte Schatten, aus-der-Art-Schlagen der Ob[je]ktfarbe bei Lichtern, auch formelhafte Weißhöhungen bei [illegible]. Die Verfahren sind je nach Jahrhundert und Künstler [illegible] unterschiedlich.

haben den einen Aspekt der größeren Farbverselbständi-
g, der betonten Eigenwerte, gemeinsam.
dieser Grundsatz durchgängig ist, bewirkt er, daß sowohl
Ausdruckswirkungen der Farbqualitäten ins Bewußtsein
ngen als auch ihre darstellerischen Funktionen. An einem
uen Himmel werden der Himmel und vor allem aber auch das
u gleichermaßen wahrgenommen. Ein verwendetes Rot wird
dieser Stufe zu einem Rot an einem Gewand; es ist nicht
r in erster Linie das rote Gewand.
h der Materialcharakter wird in diesem Zusammenhang be-
r sichtbar gemacht.

[illegible]

kann vom Charakter her sehr unterschiedlicher Art sein,
[illegible]
[illegible] Farbqualitäten,
entweder durch intensive Objektfarben selbst, oft auch
der Steigerung durch Kontrastbildung oder in der großen
dehnungsfläche für weniger intensive Farbtöne erreicht
d.
tzdem werden nicht farbige Beziehungen verselbständigt
einem Zusammenhang geführt, der nicht gleichzeitig auch
Zusammenhang der gekennzeichneten Objekte wäre und als
cher gezeigt werden sollte.

farbigen Beziehungen:
gende Arten sind charakteristisch:

ie Spannungsbeziehungen werden innerhalb starker, inten-
iver Farbarten realisiert und zu einem gewissen Ausgleich
eführt, sie sind expressiver Art. In der Verbindung mit
er gegenständlich kennzeichnend eingesetzten Farbe führt
iese Art der farbigen Beziehungsgestaltung zu großer Ein-
ringlichkeit in der Wirkung des Bildganzen. Schattenab-
andlungen sind meist Farbdeformierungen, die sich in der
ewählten [illegible] in die farbige Beziehungsgestaltung gut ein-
liedern lassen. Auf diese Weise wird zum großen Teil far-
ige Geschlossenheit erreicht.

isharmonische Gestaltung des Farbzusammenhanges als Grund-
atz ist auf dieser Stufe anzutreffen.

Die Disharmonie wird durch die Betonung der Eigenwerte stark bewußt. Sie kann im Bereich des Disharmonischen zum Klang geführt werden.
Oft wird der Klang durch einbezogene darstellerische Dunkelheiten auch gestört.

Der gegenstandbezogene Farbzusammenhang wird innerhalb vorwiegend heller Farbtöne hergestellt. Innerhalb der Helligkeiten ist farbige Geschlossenheit erreicht. Die verwendeten Farbnuancen werden, wenn sie auf komplementären Grundfarben basieren, zum harmonischen Ausgleich geführt.
Da betonte Hell-Dunkelspannungen fehlen, hat die erzielte Harmonie einen besonderen Charakter.

Auf dieser Stufe ist ebenfalls uneinheitliche Annäherung der Bildobjekte bzw. Objektgruppen an die farbige Wirklichkeitserscheinung anzutreffen. Es treten Verbindungen von bereits individualisierter Farbe, mit flächig-symbolischem Einsatz vermischt, auf. Im Zusammenhang mit der uneinheitlichen Annäherung an die Wirklichkeitserscheinung ist auch der Goldgrund zu nennen. Auf dieser Stufe tritt der Goldgrund in Beziehung zu intensiven Farbqualitäten, die zumeist flächig gesetzt sind. Innerhalb der grundsätzlich gegebenen Unheitlichkeit durch das verschiedene Farbmaterial wird zwischen Gold und Farbe jedoch eine größtmögliche Angleichung erreicht. Punzierte Goldgründe, die sich in Beziehung setzen zu stark dunkel schattierten Objektfarbenzonen, gehören nicht auf diese Stufe. Hierist keine Verbindung des Goldgrundes mit den übrigen Farben mehr möglich.

Suggestive Farbwirkungen sind anzutreffen. Oft sind sie disharmonischer Art, werden mit starkfarbigen Tönen erzeugt, in einer besonders ausgeklügelten Herstellung des disharmonischen Klanges, oft einhergehend mit versteckt auftretenden Uneinheitlichkeiten der farbigen Beziehungen untereinander und zum Ganzen. Diese Art farbiger Spannungsbeziehungen ist bei einigen surrealistischen Werken und ebenso in der gegenwärtigen engagierten realistischen Kunst (Kuba) vorzufinden.

Stufe der Abgehobenheit

lichkeitsverhältnis:

Bildfarbe ist von der farbigen Wirklichkeitserscheinung
ck unterschieden. Sie entspricht ihr nicht mehr. Ursachen
die [illegible] Gestaltung von Grad und Charakter der
ebung.

d der Abhebung:

Verhältnis von Darstellungs- und Eigenwert der Bildfarbe
in der [illegible] fixiert, daß die Eigenwerte den Vorrang über
Darstellungswerte erlangt haben. Das Wirksamwerden der Eigen-
e wird mit solcher Heftigkeit angestrebt, daß die daraus re-
ltierende Entgegenwirkung zur farbigen Wirklichkeitserscheinung
in das Kunstwollen einbezogen wird, ohne als Mangel empfun-
zu werden. Im Vergleich mit der vorigen Stufe hat sich das
hältnis von Darstellungs- und Eigenwert der Farbe weiter
die Richtung der Eigenwerte verschoben: Stärkste mögliche
rhöhung gegenständlich motivierter Farben.

rakter der Abhebung:

die Ausdruckswirkung der Farbe in dieser Intensität zu garan-
ren, können die farbigen Beziehungen keine große Vielschich-
keit aufweisen. Voraussetzende Bedingungen sind größte Klar-
t und Einfachheit. Die farbigen Beziehungen gestalten sich
nach innerhalb des Hell-Dunkels der intensiven Farben, die
h zur Gegenständlichkeit noch in Beziehung stehen, indem sie
Objekte kennzeichnen, jedoch keine weitergehenden darstelle-
chen Funktionen mehr ausüben: Abänderung durch Licht, Stel-
g im Raum, Stofflichkeit entfallen. Die Objektfarben nehmen
iehungen miteinander auf, die sie als starke Kontraste hef-
und lautstark flächig aufeinanderstoßen lassen.

Flächigkeit der gesamten Bildfarbe, die ein Charakteristi-
dieser Stufe ist, schafft die Möglichkeit, nicht nur star-
Farbformen, sondern auch große Farbformen aufeinander zu
iehen und damit bei erhaltener Gegenständlichkeit die Be-
hungen einfach und eindringlich zu gestalten.

Übereinstimmung der Prinzipien des Bildraumes und der Bild-
n ist auf dieser Stufe deutlich erkennbar.

In dieser Übereinstimmung ist es möglich, die Ausdrucksbedeutung der Farbe in solcher Betontheit in der Kunstgestalt zur Geltung kommen zu lassen.

Objektfarbe:

Die gegenständliche Motivierung der Farbe als Objektfarbe wird auf dieser Stufe auf jeden Fall durchgeführt. Im wesentlichen wird der Gedächtnisfarbe der Objekte (Resultat aus der Vorstellung) nicht widersprochen. Allerdings werden diese Erscheinungswerte nur noch zur Kennzeichnung des Objekts genutzt in einer größtmöglichen Überhöhung der Objektfarbe, so daß sie nahe am Widerspruch ist.

Schlagschatten gibt es auf dieser Stufe nicht mehr, Licht- und Schattendarstellungen durch Farbe zur Darstellung des Körperlichen sind nur rudimentär vorhanden. Indem auf die Abwandlung der Objektfarbe durch Schatten immer und durch Licht weitgehend verzichtet wird, erhält die Farbe eine weitaus größere Flächenausdehnung an den Objekten als üblich. Die Objektgrenzen werden damit zu Grenzen der Farbformen. Sie nehmen in dieser Weise Einfluß auf die Gestaltung der farbigen Beziehungen, die damit zur Isoliertheit tendieren. Um die Wirkung der Einzelfarbe gegenüber anderen Objektfarben zu erhalten, werden auf dieser Stufe starke Konturen eingesetzt, die entweder der genannten Absicht dienen oder sich auch selbst als Formen einfügen.

Wenn der Objektfarbe auf dieser Stufe widersprochen wird, so wird die widersprechende Farbe in den farbigen Klang eingebunden. Ein roter Himmel wirkt auf diese Weise in der Gesamtfarbe nicht befremdend. Widersprechende Objektfarben sind im Bild nicht dominant. Sie stehen in Beziehung mit Objektfarben, die der Erfahrung noch nicht widersprechen.

Gesamtfarbigkeit:

Während die überhöht eingesetzte Farbe der Bildobjekte diese selbst noch kennzeichnet, ist die Bildfarbe als Farbzusammenklang bereits von der gegenständlichen Wirklichkeitserfahrung so weit abgehoben, daß sie dieser in der Farbigkeit widerspricht.

Sinnwerte der Bildfarbe bei betonter Flächigkeit (auf Grund
entsprechender Prinzipien des Bildraumes, für die Räumlich-
keit nur noch mit dem Mittel der "Raumwerte der Farbe an sich"
verwirklichbar) und bei Verzicht auf Details (auf Grund ent-
rechender Prinzipien der Bildform), bewirkt ein eindring-
liches Herandrängen der Farbigkeit der Bilder an den Betrachter.
Möglichkeiten, die in der Ausdruckskraft der Farbe liegen,
nnen voll ausgeschöpft werden, soweit nicht auf Zurückhal-
ng gezielt wird. Die lautstarke Gesamtfarbigkeit ergibt
meist ein lärmendes Bild, basierend auf starken Kontrasten.
kann aber auch die auf Sinnesbefriedigung beruhende far-
bige Harmonie stark zur Geltung gebracht werden. Für einen Be-
trachter, der mit einem anderen visuell-ästhetischen Weltver-
hältnis an diese Bilder herantritt, kann diese Bildfarbe schok-
kierend wirken. Ebenso kann auf Grund des entsprechenden Welt-
verhältnisses diese Art Bildfarbigkeit zum ästhetischen Genuß
werden, der sich von dem bereits erzielten Widerspruch zur Seh-
erfahrung nicht beeinträchtigt fühlt, der diesen im Gegenteil
voraussetzt.

rbige Beziehungen:

Die farbigen Beziehungen sind auf dieser Stufe so gestaltet,
daß sie die größtmögliche Wirkung der Ausdruckskraft der Farbe
ermöglichen. Dieser Gewinn für die Malerei ist nur möglich,
wenn ein anderer für die Malerei wesentlicher Aspekt, die Nähe
der abgebildeten Wirklichkeitserscheinung, reduziert wird.
Entsprechend ist die Abbildveränderung der Malerei als ästheti-
sche Reflexion sozialen Seins immer eine Qualität, deren bestim-
mende Merkmale die Fixierung eines Verhältnisses sind. Jeder Ge-
winn ist nur auf Kosten anderer Qualitäten möglich. Es ist we-
der der eine noch ein anderer höher oder niederer zu bewerten.
Wesentlich ist jeweils die Entsprechung der Kunstgestalt zum
sozialen Sein, so daß ästhetische Identifizierung möglich wird.

Die formalen Beziehungen können auf dieser Stufe zur farbigen
Geschlossenheit des Formenzusammenhanges geführt werden, dessen
Geschlossenheit allerdings im Vergleich mit vorhergehenden
Stufen reduziert sein muß, um den Grad der Farbverselbständi-
ng zu ermöglichen.

der Grundlage dieser angestrebten Zusammenführung der
ktfarben zu einem geschlossenen Farbzusammenhang kann
farbige Harmonie erzeugt werden sowie
farbige Disharmonie erzeugt werden, die auf Grund der
betonten Eigenwerte lautstark vorgetragen erscheint.

angestrebte Zusammenhang kann sich innerhalb der Farben
Objekte in Übereinstimmung mit diesen zusammen schließen,
wenn auch mit solcher Dominanz angestrebt werden, daß ihm
Objektbeziehungen "geopfert" werden. Die farbigen Bezie-
gen, die zu einem harmonischen Zusammenhang geführt werden,
selbständigen sich dann zu einem gewissen Grade, indem sie
von den Objektbeziehungen loslösen.
renzerreißung zur Erzielung bestimmter farbiger Beziehungen
auf dieser Stufe anzutreffen.
farbigen Beziehungen der Objektfarben untereinander können
in mehr additiver, loserer Weise aneinandergeschlossen
sen, ohne daß eine ausgewogene Beziehung der Objektformen
zum Ganzen im Sinne des freien Gleichgewichts angestrebt
de, farbige Isoliertheit ist möglich.

tufe der Abgehobenheit

ichkeitsverhältnis:

Bildfarbe ist realitätsfern, d. h. die Objektfarben wi-
prechen der erfahrbaren Wirklichkeitserscheinung ebenso
wie Gesamtfarbigkeit. Beide sind mit keiner erfahrbaren
ahmesituation mehr zu begründen oder lediglich durch Über-
nden Elements einer gegenständlich kennzeichnenden Farbe
der farbigen Wirklichkeitserscheinung in Einklang zu brin-
Die Bildfarbe schließt Möglichkeiten der Anknüpfung an
hrungen des Betrachters aus und erstrebt auf der Basis
dingter Entgegensetzung zur Wirklichkeitserfahrung andere
iese Weise mit der Farbe erzielbare Effekte.

der Abhebung:

Verhältnis von Darstellungs- und Eigenwert ist auf dieser
e durch wiederum vermehrte Farbverselbständigung so fixiert,
die Bildfarbe weiter von der farbigen Wirklichkeitserschei-
abgehoben ist, als in Stufe 5.
Eigenwerte können so betont sein auf Grund durchgängiger
kfarbigkeit aller Objekte durch Unterstützung entsprechen-
farbiger Beziehungsgestaltung, daß diese Objektfarben
r einzeln noch zusammen als der Wirklichkeitserscheinung
rend wahrgenommen werden können. Sie sind assoziative
nstandsfarben.
önnen aber auch weitgehend bis durchgängig Objektfarben
hlt werden, die den realen Objektfarben widersprechen.
Widerspruch wird auf dieser Stufe nicht zugunsten der har-
sch angestrebten Beziehungen erzielt, sondern als Wider-
ch gewollt. Daher ist er auf dieser Stufe an Objekten voll-
n, die die menschliche Seherfahrung empfindlich verletzen.
ist auf dieser Stufe auch die Negation der gegenständlichen
zeichnung durch Farbe erreicht.

akter der Abhebung:

farbigen Beziehungen sind zu einem großen Teil der ermög-
ende Faktor für den Grad angestrebter Farbverselbständi-
. Auf dieser Stufe werden sie losgelöst von der Gegenständ-
keit oder sich im Gegensatz zu den Objektbeziehungen ver-
licht. Es tritt Zerreißung des farbigen Zusammenhanges auf,
h keineswegs durchgängig.

e farbigen Beziehungen können auch so gestaltet sein, daß sich ein harmonischer Farbklang angestrebt wird, der aber abhängig von den Ausdehnungen der Objektformen realisiert rd und so die Gesamtharmonie in gewisser Weise stört.

Objektfarben.

e Objektfarben treten auf dieser Stufe in 3 Arten auf.

1. Sie werden in krassester Überhöhung gegeben, so daß sie auf diese Weise an ge enständlich kennzeichnender Möglichkeit einbüßen, also nur noch assoziativ Objekte kennzeichnen, sie werden dann absolut flächig gesetzt, verzichten auf jegliche Körperhaftigkeit.
2. Sie werden betont im Widerspruch zur Seherfahrung gesetzt, dieser Widerspruch wird auch an Bildobjektfarben vollzogen, bei denen auf Grund der fixierten Seherfahrung eine Abänderung als stark verletzend empfunden wird. Kommt der Widerspruch der Bildfarbe zur Wirklichkeitsfarbe auf diese Weise zum Ausdruck, so lenkt die Wirkung, die der Erfahrungsverletzung anhaftet, die ursprüngliche Richtung der Ausdruckswirkung der Einzelfarbe sozusagen ab. War die Farbe, mit der der Widerspruch vollzogen wurde, stark, intensiv, so ist auch die erreichte Wirkung stark aber richtungsverändert. Die Stärke der Farbwirkung bleibt als Quantität erhalten. Die Art und Weise der Wirkung wird verändert. Ein Grün an einem Gesicht oder als Farbe menschlicher Haut wirkt nicht mehr wie Grün an sich beruhigend. Grobe Widersprüche zur gegenständlichen Farberfahrung wirken immer verletzend, beunruhigend, selbst wenn sie mit einer Farbe vollzogen werden, die an sich "schön", angenehm ist wie Rot oder zumindest nichts Sinnenaufreizendes an sich hat wie Grün oder Hellblau. Diese groben Widersprüche kommen nur dann zur Geltung, wenn ihnen im Bild eine entsprechende Position zugewiesen wurde, wenn andere ausgleichende Faktoren nicht entgegenwirken, wie dies durch farbige Beziehungsgestaltung leicht erreichbar ist.

Der Widerspruch zur Farberfahrung kann auch mit Farben vollzogen werden, die in der Farbigkeit gemindert sind; die Ablenkung der Ausdruckswirkung ist dann schwächer.

Die Befremdung wird dann mit geringerer emotionaler Wirksamkeit vorgetragen, sozusagen zurückhaltender.
Die objektbezogene Farbdeformierung kann geringer sein als sie in der 2. Möglichkeit beschrieben wurde; sie wird jedoch durch die unterschiedliche Gestaltung der Objektfarben als Gesamtheit wiederum der farbigen Wirklichkeitserscheinung und der Sehrfahrung widersprechend. In diese Gruppe gehören Farbe-Nichtfarbe-Kontraste gegenständlicher Farbbeziehungen sowie uneinheitliche Gestaltung von Farbabwandlungen durch Körperhaftigkeit, die Flächigkeit mit Räumlichkeit vereinigt.
den Möglichkeiten 2 und 3 ist eine Objektfarbenveränderung ch Licht und Schatten zur Darstellung von Körperhaftigkeit, leuchtungsbedingter Schlagschatten als auch Farbabwandlung ch Stellung im Raum möglich. Ebenso tritt auch ein Absehen n jeder Objektfarbenveränderung durch Beleuchtung und Körperftigkeit auf.

samtfarbigkeit:

e Bildfarbe hat auf dieser Stufe das gemeinsame Merkmal starr Abgehobenheit von der farbigen Wirklichkeitserscheinung.
wesentlichen gründet es sich darauf, daß das Verhältnis von rstellungs- und Eigenwert der Farbe dadurch bestimmt ist, daß e nicht mehr beide in der gleichen Richtung wirken. Der Einz der Objektfarbe entgegen der Erfahrung (Farbdeformierung) wirkt eine Richtungsänderung der ursprünglichen Farbwirkung. r veränderte Darstellungswert der Farbe, der im Vergleich r vorigen Stufe wiederum abgebaut wurde, kann auf diese Weinicht mehr eine Steigerung der Eigenwerte bewirken.
e Farbverselbständigung erreicht zwar einen höheren Grad, er t jedoch nicht mehr mit einer Erhöhung des Farbigen unbedingt rbunden. Auf diese Weise ist allerdings das gegenseitig beimmende und bedingende Verhältnis zwischen den genannten Faken auf dieser Stufe noch erhalten und hat eine für diese ufe charakteristische Fixierung erfahren.
e Farbigkeit der Bilder auf dieser Stufe ist sehr unterschiedch. Ursache ist die verschiedenartige Gestaltung der farbin Beziehungen. Wir treffen auf dieser Stufe sowohl äußerste eigerung der Intensität der Farbigkeit, die teilweise nur ch innerhalb intensivster Farbtöne selbst unter Verzicht auch f Weiß neben Grau und Schwarz erzeugt wird.

nur kann die Gesamtfarbigkeit gemindert sein. Kennzeichnend
in diesem Falle, daß die Gesamtfarbigkeit der gekennzeich-
en Gegenständlichkeit und damit der Seherfahrung widerspricht.
wird die Farbigkeit vereinheitlicht auf Kosten der Zusam-
hänge der Objektfarben. Diese werden zerrissen, indem ihre
Farben mit anderen Farbformen des Bildes sich vereinigen
ch eine dominante farbige Beziehung. Bei einem hohen Grad
Verselbständigung der Farbbeziehungen, ihrer Loslösung von
Objektbeziehungen, kann auch ein harmonischer Anmutungswert
der Bildfarbe ausgehen.

bige Beziehungen:

einem hat die Gestaltung der farbigen Beziehungen auf dieser
fe, daß sie unter allen Umständen die Abhebung der Bildfarbe
der farbigen Wirklichkeitserscheinung zu einem hohen Grade
beteiligt realisieren.
se Wirklichkeitsfremdheit der Bildfarbe auf dieser Stufe bie-
wiederum die Grundlage von Ordnungsgrundsätzen, die auf an-
en Stufen nicht möglich waren.
gestattet z. B. ein Loslösen der Farbigkeit von den Objek-
, von deren Ausdehnungsgrenzen. Unter dieser Bedingung wird
ursprüngliche Farbwirkung relativ erhalten und im Bild wirk-
. Die Tatsache, daß durch diese, sich losgelöst von den Ob-
ten vereinigenden Farbformen, die Fremdheit der Objektfar-
realisiert wird, ist damit jedoch nicht ausgelöscht. Die Ten-
z der verselbständigten Wirkung der farbigen Beziehungen
d auf diese Weise verstärkt.
terhin gestattet die Wirklichkeitsfremdheit eine starke Re-
serung der angewendeten Farbtöne (wenige Farben). Innerhalb
ser reduzierten Vielschichtigkeit farbiger Beziehungen kann
r nicht farbige Geschlossenheit aber dennoch ein Farbzusam-
hang auf der Basis starker Spannungen hergestellt werden,
in seiner Vereinfachung Ausdrucksmöglichkeiten in sich
ge, die anders nicht erreichbar sind.
rspannungen und Unterspannungen sind für diese Stufe ebenso
rakteristisch wie die Objektzerreißung oder die Losgelöst-
t der Farbklanges von den Objektbeziehungen.
einzelnen sind möglich:
ine fast monochrome Farbigkeit bis Einfarbigkeit, die auch
nnerhalb unfarbiger Töne auftritt.

e steht immer im Gegensatz zu den dargestellten Bild-
bjekten, vollzieht also die Farbdeformierung der Objekte.
uch dieser Beitrag zur Aussage muß im Einzelbild nicht
egativ gewertet werden, da er hier im Zusammenhang mit
en Beiträgen der anderen Bereiche auftritt.

ntwerfen harmonischer farbiger Beziehungen, die in sich
ne Ausgewogenheit erzielen, jedoch von den Objekten ab-
elöst sind oder die Objektfarben zerreißen und in die-
em Falle keine Gesamtharmonie im Bild herstellen. Auf
ese Weise wird gleichzeitig mit dem Anstreben harmo-
scher Organisiertheit die Wirklichkeitsfremdheit der
ildfarbe erzeugt. Oft wird auf diese Weise eine märchen-
afte Unwirklichkeit im Einzelbild erzielt.

e farbigen Beziehungen sind innerhalb größtmöglicher
rbrichtungskontraste gestaltet und damit notwendiger-
eise von den realen Objektfarben weit entfernt. Vor al-
em ist die Bildfarbe als Ganzheit in ihrer Farbigkeit
on der farbigen Wirklichkeitserscheinung entfernt.
ese Beziehungen werden innerhalb einer Einheitlichkeit
s Farbigen (Farbton) gestaltet.

rbe-Nichtfarbe-Kontraste als uneinheitliche Nutzung
n Farbton und tonfreien Qualitäten sind auf dieser
ufe anzutreffen. Sie sind oft verbunden mit Uneinheit-
chkeiten in den Objektfarbenabwandlungen durch Licht
d Schatten. Der quantitative Einsatz von Farbe/Nicht-
rbe und deren Verteilung kann mit angestrebter Aus-
wogenheit und mit angestrebter Nicht-Ausgewogenheit
folgen, so daß insgesamt wiederum ein in gewissem
ße geschlossen wirkender Farbzusammenhang hergestellt
rd, indem größte Kontraste zusammengeführt werden,
er es kann das Zustandekommen dieses Zusammenhanges
mieden und zerstört werden.

...und wie Harmonie kann durch die Gestaltung der farbigen Beziehungen Disharmonie erzielt werden, die je nach dem Grad der angestrebten Einheitlichkeit der farbigen Beziehungen mehr oder weniger ins Auge springen kann.

...sharmonie beruht auf dieser Stufe sowohl auf verhäßlichenden Unterspannungen, oft noch verstärkt durch den gestörten Bezug zum Objekt. Sie kann aber auch auf der Verwendung von komplementären Farben in umgekehrten Quantitätsverhältnisse beruhen, die ebenfalls zur durch die gekennzeichneten Gegenständlichkeit in einer gestörten Beziehung stehen.

...wesentliches Merkmal dieser Stufe ist die bewußte Betonung und Hervorkehrung des Materialcharakters der Farbe, wie auf diese Weise zur Farbverselbständigung beiträgt.

tufe der Abgehobenheit

ichkeitsverhältnis:

Art der Abbildung beruht auf der Negation des Gegenständ-
en. Infolgedessen hat das Ähnlichkeitsverhältnis der Bild-
e zur jeweiligen Wirklichkeitserscheinung hier den höchsten
der Unähnlichkeit, Nichtentsprechung erreicht.
dlagen sind die Gestaltung von Grad und Charakter der Ab-
ng auf dieser Stufe.

der Abhebung:

als grundsätzlich angenommene positiv gesetzte Verhältnis
Darstellungs- und Eigenwert der Farbe ist auf dieser Stu-
urch die Negierung eines Faktors gekennzeichnet. Die Grund-
lichkeit des Verhältnisses bedingt, daß die nun "nicht-ge-
genständlichen" Eigenwerte als Farbformen zwar allein sicht-
werden, jedoch als solche die Negation des Darstelleri-
n mit zeigen.
Rezipieren der verselbständigten Farbformen ohne das Be-
en des gegenstandsnegierenden Faktors würde eine Gleich-
ung der Bilder der Malerei mit dekorativen Werken bedeu-
Die grundsätzlich bildhafte Methode der Widerspiegelung
Malerei hebt den Ausschluß der Darstellungswerte aus dem
tlerischen Abbild als negativen Bezug zum Gegenständlichen
heinen. Die Ausdruckswirkung der verselbständigten Farb-
en sind daher nicht der direkte Beitrag zum Inhalt auf
er Stufe.
Negation des visuell Gegenständlichen als Merkmal dieser
e ist nicht gleichzusetzen mit dem grundsätzlich anders-
gen Abbild der nicht bildhaften Kunstgattungen, z. B.
Musik.

akter der Abhebung:

farbigen Beziehungen dieser Stufe sind grundsätzlich re-
ert auf Beziehungen von Farbformen, die die Beziehung
Gegenständlichen zu den Bildobjekten, zur farbigen Wirk-
keitserscheinung, negieren. Innerhalb der Beziehungen der
Formen sind die unterschiedlichsten Beziehungsgestaltungen
chen angestrebter Geschlossenheit und Isoliertheit, Har-
- und Disharmonie möglich,

em die Beziehungen der Farbformen untereinander und zum
be ist sowohl anzutreffen als auch bewußt vermieden.
Vielschichtigkeit und Reduziertheit der farbigen Be-
hungen haben den Punkt der Negierung des Gegenständli-
n gemeinsam. Relativ vielschichtige Beziehungen sowie
uzierte Beziehungen existieren. Die Grenze bildet auf
ser Stufe der Verzicht auf die Herstellung farbiger
iehungen, wenn eine einfarbige Fläche gestaltet wird,
sie in der Kunstgeschichte mehrfach als Werk auftrat.

ektfarben:

Objektfarben sind auf dieser Stufe grundsätzlich durch
, von klar erfaßbaren Formen bis zu Elementen, die durch
Nichtbestimmbarkeit ihrer Form grafischen Elementen mehr
eln. Diese Formcharaktere haben Einfluß auf die farbigen
iehungen sowie auf die Wirkung, die von diesen Farbfor-
ausgeht. Im allgemeinen sind die gegenstandsnegieren-
halb der Farbformen anordnen, so entstehen auf dieser
fe bereits wieder gegenständliche Assoziationen, die aber
ht von der Farbe, sondern von der Körperhaftigkeit der
m ausgehen.
, in denen die Raumwerte der intensiven Farben unter den
bformen ausgenutzt werden.

von Farbklängen prinzipiell möglich. Auf diese Weise
etwas anderes b e d e u t e t als ihren eigenen far-
en Ausdruck.

[illegible] der Gegenstandsnegierung ist direkte In-
sfunktion auf dieser Stufe.

[illegible] Beziehungen:

[illegible] zeigen sich deutlich folgende Unterschiede:

ungestrebte Ordnungsherstellung unter den genannten
[illegible] Bedingungen der farbigen Beziehungen, große
[illegible] und Harmonie der farbigen Beziehungen so-
wohl von der Quantität der Farbverteilung als auch von
der [illegible] bestimmter Farben, für deren Aus-
gewogenheit ganze Gestaltungslehren geschrieben worden
sind.

[illegible] angestrebte Destruktion der Geordnetheit, die sich
[illegible] als bewußte Herstellung von Ungeordnetheit oder
auch als angestrebte [illegible] in den farbigen Beziehun-
gen zeigt.

[illegible] Unterschiede in der Nutzung der emotionalen
Ausdruckskraft der Farbe zu verzeichnen:
[illegible] zwischen bunten Farbarten ist ebenso
[illegible] zu finden wie auch Verzicht auf die Wirkung, die
"farbige" Farbe ausübt, ja es tritt auch direkte Ver-
[illegible]tung dieser Wirkung auf.

[illegible] Weise kommt es im Zusammenhang mit den Prinzipien
[illegible] bei der Bildform zu Erscheinungen in der Ge-
[illegible] des künstlerischen Gebildes, die als "Kritzelbilder"
[illegible] Technik von der Grafik unterscheidbar sind.
[illegible] kommt es durch die Gestaltung farbiger Beziehungen
[illegible] Art, daß der Zusammenhang der beurteilten Zonen des
[illegible] ist, zu Erscheinungen, die der Grafik nahe-
[illegible]. [illegible] aufeinanderfolgend ist die Negation des Ge-
[illegible] mit einem hohen Anspruch an Ordnungs-
[illegible] unter den reduzierten Bedingungen verbunden, der
[illegible] auf [illegible], Akzentuierung und Komposition der
[illegible] im [illegible] Gleichgewicht hergestellt wird. Später werden
[illegible] über Bord geworfen. Es wird bewußt mit
[illegible] Abbau vorhandener Ordnungsprinzipien gearbeitet.

Schlußbemerkungen zur Spezifik der Bildfarbe

s von uns vorgestellte Ordnungssystem der Prinzipien der
ldfarbe kann dazu dienen, den historischen Wandel der Ver-
ndung und des Verwerfens bestimmter Prinzipien zu verfolgen.
it wird es möglich, die Frage der Parallelität dieses Wan-
s mit den wesentlichen Veränderungen in der sozial-ökonomi-
en Basis der Gesellschaft zu stellen. Die Bildfarbe wurde
e i n konstituierender Strukturbereich der Gattung Ma-
rei vorgestellt. Dadurch kann sie zum selbständigen Unter-
chungsfeld gemacht, aus einen vorhandenen Zusammenhang heraus-
löst werden, ohne daß dieser dabei verlorenginge. Damit kann
e eigenständige Beitrag der Gestaltungsprinzipien der Bild-
rbe zur Epochengestalt geklärt werden, ohne daß er verabso-
iert würde.

e zahlreichen von uns aufgegriffenen Aussagen zur Bildfarbe
s der Literatur könnten den Eindruck erwecken, als seien die-
Standpunkte bereits geklärt. Tatsächlich hat die Farbe seit
ger das Interesse der Künstler und Theoretiker gefunden. Es
gt eine umfangreiche Literatur zur Farbe vor. Zahlenmäßig
t geringer, aber im 20. Jahrhundert dennoch stark angewach-
n, ist die Literatur, die über den Einsatz der Farbe im Ein-
lbild hinausgeht.
e Literatursicht ergab, daß zu nahezu allen wesentlichen Pro-
emkreisen wertvolle Einzelaussagen existieren. Eine komplexe
fassung der Funktionen der Farbe in der Gattung Malerei
istiert jedoch nicht, bzw. wo diese ansatzweise gegeben ist,
rd sie nicht am historischen Material vorgeführt.
e unterschiedliche Erscheinung der Farbe im Einzelbild war
rk genug, die Gemeinsamkeiten im prinzipiellen Einsatz der
che zunächst unerfaßt zu lassen. Erst im Zusammenhang mit dem
fälligen Wandel vom 19. zum 20. Jahrhundert wurde dieses Pro-
m theoretisch reflektiert. Zu Positionen, die geeignet sind,
n in letzter Instanz sich durchsetzenden Zusammenhang der Prin-
ien der Bildfarbe im Rahmen der allgemeinen Gestaltungskon-
ption mit dem sozialen Sein der Gesellschaft nachzuweisen, ge-
ört man nicht. Unter dem Titel "Positionen zur Bildfarbe in
Literatur" liegt die im Rahmen dieser Untersuchung entstande-
Einschätzung der einzelnen Auffassungen als eigenständiges
lgebnis gewichtet vor.

r Methode unserer Untersuchungen

r Bestimmung der Kunst als sozial-historisch determinierte
stimmung erfordert konsequenterweise die Anerkennung die-
r Determiniertheit für Inhalt u n d Form als dialekti-
he Einheit.
r uns geht daraus hervor, daß der allgemeine Inhalt, der
rch die Malerei einer Epoche ausgedrückt wird, nicht an
ne beliebige Form gebunden sein kann.
einen bestimmten allgemeinen Inhalt zu realisieren, muß
. Künstler - bewußt oder unbewußt - von den entsprechen-
n Gestaltungsprinzipien ausgehen. Wenn diese Gesetzmäßig-
it wirklich existiert, dann müssen 1. in einem beliebigen
itraum der gesellschaftlichen Entwicklung mit der Verän-
rung der gesellschaftlichen Verhältnisse auch die Gestal-
ungsprinzipien - z. B. im Bereich Bildfarbe - sich ändern;
nn müssen 2. diese Gestaltungsprinzipien sich in einer ge-
ssmäßigen, nicht aber in auffälliger Weise verändern. So
ßte also z. B. das Auftreten ähnlicher Gestaltungsprin-
pien in der Malerei verschiedener Völker und zu verschie-
nen Zeiten jeweils ähnlichen gesellschaftlichen Verhält-
ssen entsprechen. Umgekehrt müßten für unterschiedliche
sellschaftliche Verhältnisse, wie sie in der Epoche des
ergangs vom Kapitalismus zum Sozialismus nebeneinander
istieren, unterschiedliche Gestaltungsprinzipien aufzu-
eisen sein. Der Nachweis, daß die Prinzipien der Bildfar-
als gestalterisches Einzelproblem ebenfalls Merkmale des
sammenhanges von Kunst und Gesellschaft zeigen, soll in
esem Kapitel geführt werden. Zuvor aber noch einige Be-
erkungen zu den Kriterien, die der vergleichenden Analyse
r Kunst einerseits und der gesellschaftlichen Verhältnisse
ereits zugrunde gelegt werden. In bezug auf die Kunst
ussen wir in der Gestaltungskonzeption die Grundlage zur
stimmung ihrer jeweils historisch konkreten allgemeinen
rm gefunden zu haben.
e Gestaltungskonzeption ist das Ensemble der Gestaltungs-
inzipien in den jeweiligen Strukturbereichen der Bildge-
lt.

einleitend dargelegt worden ist, können jedoch die Prinzipien in diesem Strukturbereich ihre Aussagefunktion nur voll entfalten, wenn die Aussage, die durch die anderen Prinzipien vermittelt wird, nicht entgegenwirkt, d. h., es kann ausnahmsweise der Fall eintreten, daß die Gesamtaussage als Resultante [illegible] Gestaltungsprinzipien zustande kommt. Sie ist dann eine andere als die, die im betreffenden Falle durch die Prinzipien der Bildfarbe vermittelt wird. [illegible] der Prinzipien der Bildfläche kommt dann [illegible] zum Tragen, als durch sie die Gesamtaussage [illegible]. Die Herausarbeitung des Allgemeinen und [illegible] der künstlerischen Form hat uns zur grundsätzlichen - [illegible] - Struktur der Form geführt, deren [illegible], deren prinzipielle Ausprägung wir in den verschiedenen Epochen der Menschheit als jeweils herrschende Gestaltungskonzeption feststellen können. Sie gleicht in ihrer Struktur der grundsätzlichen Strukturiertheit der Gattung. Ist [illegible], die Inhaltsfunktion der Konzeption bzw. der Gestaltungsprinzipien nachzuweisen, läge es nahe, auch den künstlerisch-ästhetischen Inhalt in seinen allgemeinsten [illegible], d. h. also in seiner Struktur, zu bestimmen und ebenfalls in den zur Untersuchung herangezogenen Epochen nachzuweisen. Dieser künstlerisch-ästhetische Inhalt - hier speziell der bildkünstlerische Inhalt der Malerei - erscheint jedoch immer als Form in wirklichen Kunstwerken. In ihnen ist das jeweilige ästhetische Ideal in seiner Form wie in seinem Inhalt fixiert.

Die Bestimmung des allgemeinen Inhalts müßte also immer aus der Bestimmung der allgemeinen Form, eben der allgemeinen Gestaltungskonzeption, sich ableiten. Dabei kann der Nachweis [illegible] jeweiligen Hineininterpretieren [illegible] Inhalte in die Form erscheinen. Auf der [illegible] nähert sich der allgemeine Inhalt der Kunst [illegible] den "abstrakten Ideen" (Weltanschauung), den Persönlichkeitsidealen (Menschenbild), dem Lebensgefühl.

diese Seiten dessen, was Kagan auch als "geistiges We-
der Epoche" bezeichnet, lassen sich mit Worten beschrei-
und wir werden diese Möglichkeit auch benutzen.
i entsteht jedoch das Problem, daß eine Beschreibung herr-
nder Ideen noch nicht mit deren wissenschaftlicher Kenn-
hnung gleichzusetzen ist. Nach unserer Meinung entzieht
das "Weltverhältnis" einer Epoche weitgehend exakter
arkeit. Selbst eine Abstraktion aus den konkreten Er-
inungsformen der ideologischen Wertkategorien, sozusagen
n umfassender Gehalt, wird es in der ersatzweisen Beschrei-
durch Begriffe eher unklar und unscharf. Deshalb wollen
den Inhalt des ästhetischen Ideals der jeweils untersuch-
Epoche nicht hauptrangig untersuchen und beschreiben. Im
rschied zu diesem so unbestimmten "geistigen Wesen" der
iligen Epoche läßt sich der "reale Lebensprozeß", der der
t zugrunde liegt, mit "naturwissenschaftlicher Genauig-
" (1) beschreiben und der Kunst - der durch ihre Gestal-
skonzeption bestimmten Form des jeweiligen ästhetischen
ls - gegenüberstellen. Allerdings muß die Untersuchung
allem das Notwendige und Wesentliche dieses realen Lebens-
esses kennzeichnen, nämlich das, was alle Bereiche des ge-
schaftlichen Seins durchdringt und eben deshalb auch "in
ter Instanz" das gesellschaftliche Bewußtsein, das Welt-
ältnis bestimmt: die Produktionsverhältnisse bzw. die Eigen-
verhältnisse und die auf der Eigentumsstruktur beruhende
alökonomische Struktur der Gesellschaft.

che für die Herausbildung und Veränderung der Produktions-
ältnisse sind die Veränderungen in den Produktivkräften,
also insofern in den Produktionsverhältnissen mit enthal-
sind. (Die Produktionsverhältnisse sind ja die Verhältnis-
die die Menschen in der Produktion zueinander eingehen.) (2)
unserer sozialhistorischen Untersuchung, die die Entwick-
der Gesellschaftsstrukturen analysieren und sie mitein-
r vergleichen soll, auch wenn sie sich auf ganz unter-
edlichem Niveau der Produktivkräfte herausbildeten, wer-
wir diesen Entwicklungsgrad der Produktivkräfte weitgehend
lammern. (3)

Struktur der Produktions- bzw. Eigentumsverhältnisse, Struktur der in ihnen gebildeten Widersprüche - antagonistische wie auch nichtantagonistische - ist es, die sozialökonomischen Verhältnisse auf verschiedenen Stufen der Produktivkraftentwicklung einander vergleichbar t. (4)

trieben durch den Widerspruch zwischen Produktivkräf- und Produktionsverhältnissen kommt es zur Aufhebung ntion), zur Neuformierung (Position) und wiederum zur ebung dieser neu formierten Produktionsverhältnisse ation der Negation) und damit zur Neuformierung auf rer Ebene. Diese neue Position ist der vormals negier- nicht gleich, wohl aber ähnlich. So ist die Entwicklung Menschheit von der nichtantagonistischen Urgesellschaft antagonistischen Klassengesellschaft und weiter zum tantagonistischen Sozialismus/Kommunismus als eine Ne- on der Negation aufzufassen. Der Sozialismus/Kommunis- ist ebenso wie die frühe Urgesellschaft wesentlich ge- zeichnet durch den Nichtantagonismus. Die Kennzeichnung Gesellschaftsstruktur lediglich als antagonistisch oder tantagonistisch reicht jedoch nicht aus, um den Charak- der sich ablösenden Gesellschaftsstrukturen vom Beginn Antagonismus bis zu seiner Aufhebung zu bestimmen. Auch rhalb dieser "Binnenphase" gibt es Entwicklungen, gibt egation der Negation und damit "scheinbare Wiederholung", ähnliche Strukturen auf höherem Niveau. (5) Engels gibt n Hinweis in seiner "Dialektik der Natur":

Mit der Hebung von Konstantinopel und dem Fall Roms chließt die alte Zeit, mit dem Fall von Konstantinopel st das Ende des Mittelalters unlösbar verknüpft. Die eue Zeit fängt an mit der Rückkehr zu den Griechen: egation der Negation". (6)

diesen Worten gibt Engels eine Grundlage für die Auffas- einer Ähnlichkeit zwischen der antiken Demokratie und er gewaltigen Epoche, die den Feudalismus durch das Bür- um brach, ... und das griechische Altertum wieder herauf- hwor" Die Gesellschaftsstruktur der Antike ist hier als tion gesetzt,

ais entsprechende Struktur der "auf Hörigkeit beruhenden
aktionsweise" des Mittelalters (7) als Negation und
"moderne" bürgerliche Gesellschaft als Negation der
tion.

iegels Arbeit über die Prinzipien der Bildforbe inte-
iert uns besonders die Umkehrung der Position;
gemäß kann man die Gesellschaftsstruktur des "Mittel-
rs" (nach der mit dem Engelsalter gegebenen Periodi-
ung) als Position betrachten, die durch die bürgerliche
llschaft (in ihrer progressiven Phase, also etwa bis
) negiert wird. Die darauffolgende imperialistische Ge-
ichaft wäre dann die Negation der Negation.

Ähnlichkeiten zwischen dem Imperialismus und dem früh-
alen Mittelalter gibt es verschiedentlich Aussagen bei
, Engels und Lenin. Zur Kennzeichnung der fundamenta-
Ähnlichkeit einerseits und ihrer Unterscheidung von der
ergehenden bürgerlichen andererseits reicht jedoch das
ffspaar homogen - antagonistisch nicht aus. Alle er-
ten Strukturen waren ja antagonistisch. Engels weist in
m "Ursprung der Familie" jedoch auf Perioden hin, wo
kämpfenden Klassen einander das Gleichgewicht halten. (8)
solche Situation hängt offenbar mit einer komplizierten
tur der sozialökonomischen Widersprüche zusammen, die
vielfach durchkreuzen, in denen unter Umständen ver-
dene Eigentumsformen nebeneinander bestehen. Damit wird
inen bestimmten Zeitraum die Herausbildung eines die
lstruktur eindeutig bestimmenden Antagonismus behindert.
apitalistische Produktionsweise entwickelt sich z. B.
hoße der feudalen Gesellschaft.

on Anfang an wurde die neue Produktionsweise durch die
asse der Stadtbourgeoisie und die sich entwickelnde Ar-
iterklasse repräsentiert. Aber in dieser Periode waren
e kapitalistischen Verhältnisse noch in die herrschende
oduktionsweise des Feudalismus ... eingezwängt". (9)
istorische Mission des Bürgertums war die Überwindung
eudalismus und der Kampf gegen alle seine Restriktionen
e Entfaltung bis dahin ungeahnter Produktivkräfte.

die Bourgeoisie trug ungefähr bis zur Pariser Kommune progressive Züge" (10) und bis zur Vernichtung der letzten Reste feudaler Produktionsweise. Bis dahin bestanden diese Reste als Grundeigentum.
Angesichts dieser spezifischen Kompliziertheit des Antagonismus und zur Charakterisierung der jeweiligen historischen Sozialstruktur muß dem Begriffspaar "antagonistisch / homogen" noch ergänzend das Begriffspaar "dual / trinitar" genutzt werden. Es wird von Marx im letzten Band des "Kapital" genutzt, eben um die komplizierte Sozialstruktur zu beschreiben, die sich bei der Herausbildung der kapitalistischen Produktionsweise aus dem zwar mehrfach umgewandelten, aber bis in die Anfänge der imperialistischen Phase mitgeschleppten Grundeigentums - als Relikt des Feudalismus - ergab. (11)

Der sowjetische Sozialhistoriker Semjenow, der sich verdienstvoll mit der Sozialstruktur der kapitalistischen Gesellschaft auseinandergesetzt hat, führt hierzu aus:

> "... in der Realität gibt es neben den (unterschiedlich in Maß und Niveau) herrschenden kapitalistischen Produktionsverhältnissen auch andere, "nichtkapitalistische" ... Daß es in der konkreten Gesellschaft neben der vorherrschenden Produktionsweise auch andere Produktionsverhältnisse gibt, ist völlig verständlich, da diese Gesellschaft aus dem ihr vorangegangenen Organismus hervorgegangen ist, in dem eine andere Produktionsweise herrschte". (12)

Semjenow verweist in diesem Zusammenhang auf Marx:

> "Und hier tritt uns eine Eigentümlichkeit entgegen, die charakteristisch ist für eine Gesellschaft, in der eine Bestimmtheit der Produktionsweise vorherrscht, obgleich noch nicht alle Produktionsverhältnisse derselben unterworfen sind". (13)

Marx verwendet die "trinitarische Formel" für die Sozialstruktur des Kapitalismus in seiner progressiven Etappe, "die real in der Mehrzahl der Länder aus der vorangegangenen Gesellschaft hervorgegangen ist". (14) Erst mit der Bereinigung des Kapitalismus von dem ihm artfremden Element des Grundeigentums ersteht er als eigentlicher, reiner Kapitalismus mit dem für ihn wesenseigenen dualen Antagonismus: Bourgeoisie - Arbeiterklasse.
(Es gehört zu den Ironien der Weltgeschichte, daß dieser reine Kapitalismus als Imperialismus fast mit seiner Geburt sogleich in sein Siechtum, in seine permanente Krise eintritt, in Rußland sogar sein Ende erleidet.)

Diese Strukturanalyse läßt sich auch auf die antike Polisgesellschaft anwenden, und damit der fundamentale Unterschied der Polisgesellschaft zu den "auf Hörigkeit beruhenden" Gesellschaftsstrukturen noch weiter herausstellen, den [illegible] H. Kreißig mit großer [illegible] dargestellt hat. (15) Die "auf Hörigkeit beruhenden" Produktionsverhältnisse, wie sie z. B. für die orientalischen Despotien und für die [illegible] sind, können eindeutig als dual-antagonistisch bezeichnet werden.

In der Kennzeichnung der anderen frühen [illegible]gesellschaften allein als "Hörigkeitsgesellschaften" bietet sich keine Möglichkeit für eine Parallele zur imperialistischen Gesellschaft. Eine solche ist aber unübersehbar mit der Kennzeichnung beider als "dual-antagonistisch" gegeben. Das Kriterium des dualen Antagonismus der allgemeinsten [illegible] einer Sozialstruktur ermöglicht uns nicht nur, alle frühzeitlichen Gesellschaften mit Ausnahme der Polisgesellschaft als prinzipiell gleichartig aufzufassen, sondern weitgehend auch die [illegible] Phasen der [illegible]gesellschaft. (Auch hierin finden wir uns durch H. Kreißig und andere Frühgeschichtler bestätigt.) Ohne die Bedeutung der Errichtung des Staates, der Institutionalisierung des Antagonismus und damit des Beginns der Folge von klassengesellschaftlichen Formationen schmälern zu wollen, betonen wir, daß der Antagonismus - die Negation der gesellschaftlichen Homogenität - damit beginnt, daß mehr produziert wird, als zur Existenz notwendig ist, womit die Möglichkeit der Aneignung dieses Mehrprodukts durch Einzelne bzw. Gruppen gegeben ist und auch in wachsendem Maße erfolgt. (Hierüber gibt es zahlreiche Äußerungen bei den Klassikern.) Die Entwicklung bis zu dem Moment, in dem der Antagonismus nur noch durch einen staatlichen "Überbau" zusammengehalten werden kann, ist [illegible] durch das quantitative Anwachsen der [illegible] und der Macht der Eigentümer gekennzeichnet. Auf dem Wege dieser Entwicklung wird auch die immer mehr [illegible] freie [illegible]produktion, die noch lange Zeit - selbst noch in der staatlichen Formation - neben der Produktion in Hörigenverhältnissen existiert, zu einem Faktor, der für die Sozialstruktur nicht mehr wesentlich ist.

[illegible] ist bereits durch einen dualen Antagonismus bestimmt, [illegible] damit in diesem Merkmal der dual-antagonistischen Hörigkeitsgesellschaft sowie dem dualen Antagonismus der imperialistischen Sozialstruktur vergleichbar.

[illegible] Kriterium des Antagonismus bzw. der Abwesenheit [illegible] und der dualen bzw. trinitären Struktur ziehen wir noch ein weiteres Kriterium heran, um die prinzipielle Ähnlichkeit bzw. Gegensätzlichkeit von Gesellschaftsstrukturen zu bestimmen: Die Interessen der Volksmassen. (Dieses Kriterium vermittelt zugleich zwischen den gesellschaftlichen Verhältnissen und ihrer Widerspiegelung als Weltverhältnis.)

In einer nichtantagonistischen, [illegible] also homogenen Gesellschaft dient jede produktive Aktivität allen Gesellschaftsmitgliedern. Alle sind an der Erhöhung der Produktion gleichermaßen interessiert, sind deren Nutznießer und Konsumenten. Alle beteiligen sich nach Kräften an ihrer Leitung und an der Verteilung der Produkte. In der dual-antagonistischen Gesellschaft werden die Volksmassen ihren Produkten entfremdet. Sie werden von der Leitung der Gesellschaft und von der Verteilung der Produkte ausgeschlossen, an der Konsumtion und der Entwicklung ihrer Wesenskräfte gehindert. Somit sind die dual-antagonistischen Gesellschaften zugleich solche, in denen die Interessen der Volksmassen denen der Herrschenden diametral entgegengesetzt sind. Das Weltverhältnis dieser Herrschenden kann nichts anderes, als diese Erhöhung der Wenigen und Erniedrigung der Vielen zu reflektieren, wobei sie diesen [illegible] als rechtens, als sittlich, als von höheren Mächten bestimmt und nicht veränderbar, als für die Gemeinschaft gegen Feinde notwendig, und als "[illegible]" [illegible], so daß alles Geformte, das diesen "Geist" [illegible], [illegible] ästhetische Emotionen weckt, zur Norm [illegible] wird, zum [illegible] Ideal.

(Ob und in welcher Weise bestimmte Formen prinzipiell einem bestimmten derartigen Geist zuzuordnen sind, das soll ja durch [illegible] nachgewiesen werden.)

In der bürgerlichen Gesellschaft in ihrer "progressiven" [illegible]ären Phase, lange bevor die Bourgeoisie zur allein herrschenden Klasse wird, ist die Interessenlage kompliziert. Brechen einmal im permanenten und verborgenen feudalen dualen Antagonismus (Mittelalter) die ökonomische Herrschaft der Feudalklasse gebrochen. Selbst in der Zeit der noch weitest vorherrschenden Agrarwirtschaft durchdringt die Warenförmigkeit die Produktion als Ganze, indem das Bürgertum - zuerst in den Städten, dann im ganzen Staat und schließlich im Weltmaßstab - zur ökonomisch vorherrschenden Klasse wird, gelingen auch seine weltlichen, sittlichen, ästhetischen etc. Ideale den Gehalt des Weltverhältnisses. Sein Bewußtsein spiegelt die trinitäre gesellschaftliche Realität als Da-Seiende und damit zugleich als So-Sein-Sollende. Dem dieser Trinität ist es entstanden und besteht sich nur, indem feudales Eigentum vernichtet und bürgerlich-kapitalistisches Eigentum errichtet wurde. Sein Klassenbewußtsein spiegelt also - wie vormals das feudalistische Klassenbewußtsein - die Realität gebrochen [illegible] das eigene Klasseninteresse, eben als So-Sein-Sollendes. Im Besondere ist hier aber, daß 1. das Bürgertum in diesen Jahrhunderten selbst zu den Volksmassen gehört, (16) und 2. weil es, solange es eine Grundeigentümerklasse gibt, die den Drang zur Rückkehr zu feudalen volksfeindlichen Verhältnissen verkörpert, bis zu einem gewissen Grad die Interessen des gesamten Volkes gegen die alte Herrschendklasse vertritt. (17) Es gehörte zur Strategie des politischen Klassenkampfes der Arbeiterklasse, sich solange mit der in ihrem Wesen antagonistischen Bourgeoisie zu verbünden, bis die Zerschlagung der letzten Reste des feudalen Eigentums und der feudalen Macht vollendet war, denn bis zu diesem Augenblick konnte das Bürgertum - trotz aller Gegensätze - noch fundamentale Interessen der Volksmassen gegenüber der Reaktion vertreten. Die Gültigkeit der Klasseninteressen auch auf die weitere Kennzeichnung der sozialökonomischen Struktur der Polisgesellschaft ausdehnt, verspricht die These von einer "Ähnlichkeit" [illegible] und progressiver Stufe des Kapitalismus auf entsprechend höherer Stufe der Produktivkraftentwicklung.

wie das in Engels Worten von der Renaissance als Negation der Negation des klassischen Altertums zum Ausdruck kommt. (18) Die Ähnlichkeit aller ideologischen Wertungen der bürgerlichen "Neuzeit" zu diesen des "klassischen Altertums" ist so frappierend, daß sich darauf nicht nur die Vorstellung einer Wiedergeburt (Renaissance) gründet, sondern daß diese für die gesamte Übergangszeit vom 15. bis zum Ausgang des 19. Jahrhunderts als "Muster" galten. (19) Wenden wir beide Kriterien, die trinitäre Sozialstruktur und die Berücksichtigung der Interessen der breiten Volksmassen gemeinsam auf die Epoche des progressiven, noch nicht ungefährdet herrschenden Kapitalismus an, so ist diese in gewisser Weise dem homogenen Zustand vergleichbar, d. h., sie besitzt mit ihm mehr gemeinsame Züge als mit den dual-antagonistischen Epochen.

Auch in der Erbediskussion von marxistisch-leninistisch fundierten kunsthistorischen Positionen aus, wird der humanistische Gehalt dieser Epoche in seiner Bedeutung für uns betont, wenn auch nicht als allein "aufhebenswürdig" dargestellt. Es liegt also ebenfalls ein Vergleich der entsprechenden Epochen vor, der von ähnlichen Zügen ausgeht. Allerdings bedarf unsere Auffassung in dieser Hinsicht einschränkender Erläuterungen:

1. Beide trinitär-antagonistische Perioden endeten im dualen Antagonismus, also in Gesellschaften, in denen die ökonomisch herrschende Klasse sich den Interessen der Volksmassen in schärfster Weise entgegensetzt. Dabei kann auch hier natürlich von einer Wiederholung früherer Verhältnisse nicht die Rede sein, sondern nur von einer Wiederkehr auf einer anderen, höheren Stufe der Entwicklung. Ihr Weltverhältnis spiegelt den Dualismus - ebenso wie es die Herrschaftsklassen der Obrigkeitsgesellschaften taten - gebrochen durch ihre Interessen. Sie werden als schicksalhaft unabänderlich, als bestmögliche Gesellschaftsstruktur etc. gewertet. Aber es existiert schließlich im Imperialismus des 20. Jahrhunderts nicht mehr ein so wirksames Mittel, um dieses Weltverhältnis den Volksmassen aufzuzwingen, wie es die Religion war.

Unter diesen Umständen ist die Kunst als eines der wichtigsten Mittel zur Formierung des gesellschaftlichen Bewußtseins geblieben. Ihre Bedeutung in der ideologischen Klassenauseinandersetzung unserer Epoche ist unumstritten.

2. Die Tatsache, daß beide trinitären Strukturen nicht beständig waren, sondern durch dual-antagonistische negiert wurden, zeigt, daß 1. unter antagonistischen Verhältnissen - die wiederum ihre fundamentale Ursache im Stand der Produktivkräfte hatten - ein echter Ausgleich aller bestimmenden gesellschaftlichen Kräfte nicht möglich ist, und 2. daß die hier durch eine ökonomisch herrschende Klasse mögliche Vertretung der Interessen der Volksmassen nur eine begrenzte sein kann. Die Idee dieser Klassen, sie könnten das in der Natur der menschlichen Gattung beruhende Recht auf umfassende Entwicklung der Wesenskräfte aller Gesellschaftsmitglieder verwirklichen, hat sich als kurzlebige Utopie herausgestellt. Erst in der Gesellschaftsformation des Sozialismus/Kommunismus wird die umfassende Entwicklung der menschlichen Wesenskräfte nicht nur möglich, sondern notwendige Voraussetzung des Systems selbst.

Wir sind uns dessen bewußt, daß die dargelegten Kriterien zur Kennzeichnung des gesellschaftlichen Seins sehr allgemein sind. Dieses Sein, das durch das gesellschaftliche Bewußtsein - auch in dessen spezifischer ästhetisch-künstlerischen Form - widergespiegelt wird, ist viel reicher. Die sozialökonomischen Verhältnisse sind jedoch in letzter Instanz bestimmend für das gesellschaftliche Bewußtsein, die Basis ist bestimmend für den Überbau. Dementsprechend allgemein sind auch die Erscheinungen des ideologischen Überbaus, die wir gegenüberstellen: die Gestaltungskonzeption bzw. Gestaltungsprinzipien. Sie kennzeichnen Stufen der künstlerischen Formierung des gesellschaftlichen Bewußtseins.

Die Kriterien zur Kennzeichnung der sozialökonomischen Struktur und eine Reihe von mit ihrer Hilfe gewonnenen Schlußfolgerungen haben für uns den Charakter von Arbeitshypothesen. Sie sind allerdings in wichtigen Punkten im Zeitraum unserer kollektiven Arbeit durch Spezialforschungen untermauert worden.

[illegible]e in einigen neueren Publikationen veröffentlicht wurden. [illegible] gibt es hier noch keine einhelligen Meinungen, je[illegible] deutliche Entwicklungsrichtung im Sinne der von [illegible] [illegible]zogenen Kriterien.

[illegible] dem Nachweis der Veränderung der Gestaltungsprinzipien [illegible] Zusammenhang mit der Veränderung der gesellschaftlichen [illegible] [illegible]prinzipien im Zusammenhang mit der Entwicklung ähnli[illegible] gesellschaftlicher Verhältnisse, sehen wir einen mög[illegible]t objektiven Beweis für die Inhaltsfunktion der Prin[illegible]. Diese Übereinstimmung müßte möglichst über die ge[illegible] menschliche Entwicklung geführt werden. Das ginge [illegible]och über die Möglichkeiten im Rahmen einer Dissertations[illegible]schrift hinaus.

[illegible] 5 Mitglieder der Forschungsgruppe, die auch diese metho[illegible] [illegible] sich [illegible] einen möglichst weiten Zeitraum erfassen. Doch [illegible] [illegible] von allen Besonderheiten. [illegible] auch [illegible] den Allgemeinheitsgrad unserer Kategorien im Gestaltungs[illegible] [illegible]

[illegible] zwischen der [illegible] den Prinzipien der Bildfarbe vor [illegible] Jahrhunderts [illegible] kurze Zeit[illegible] [illegible], er erfaßt den kurzen Abschnitt des Ab[illegible] in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhun[illegible] (Im[illegible] [illegible]

Der Charakter dieses Zeitabschnittes in seiner bedeutenden Veränderungen in der materiellen gesellschaftlichen Verhältnissen und in der darauf beruhenden Kunst soll zuerst in großen Zügen dargelegt werden. Daran werden sich kurze Ausführungen zur "2. Kultur" des Imperialismus, bezogen auf die Gestaltung der Malerei, speziell auf die Prinzipien der Bildtiefe anschließen. Sie nicht mehr, als den Anspruch hypothetischer Äußerungen im Rahmen dieser Arbeit erheben und als Ergänzung gedacht sind. Die parallele Darstellung der allgemeinsten Züge der sozialistischen Gesellschaftsstruktur und der verwendeten Prinzipien der Bildtiefe in der Gestaltungskonzeption der Malerei dient der abgrenzenden Unterscheidung von den Prinzipien der allgemeinen Gestaltungskonzeption des imperialistischen Systems. Damit soll die in der Hypothese formulierte Erwartung untersucht werden, daß sich Gestaltungsprinzipien unterschiedlicher gesellschaftlicher Systeme unterscheiden müssen, wenn ihnen eine bestimmte Inhaltsfunktion immanent ist.
Als weitere Bestätigung dieser bestimmten Inhaltsfunktion der Prinzipien der Bildtiefe wird schließlich im Kapitel V die Epoche des dual-antagonistischen frühen Feudalismus in Europa bis zur Ablösung des reinen Feudalismus durch das Aufkommen des Bürgertums als neue Klasse dargestellt und in Verbindung zu den angewendeten Prinzipien der Bildtiefe untersucht, um aus der wiederholten Verwendung eine weitere bestätigende Aussage zu erhalten.

PITEL IV

er Wandel der Prinzipien der Bildfarbe in der Gestalungs-
nzeption der Malerei und der Wandel der Gesellschafts-
rukturen von 184 0 bis 1970 (an Hand von ausgewählten Bei-
pielen europäischer Malerei)

Periodisierung des Zeitraumes

1. Kennzeichnung des Gesamtzeitraumes und Folgerungen zum Periodisierungsvorgehen im Untersuchungszeitraum dieses Kapitels

e hier vorgenommene Untersuchung setzt mitten in der 2. Ent-
icklungsphase des Kapitalismus ein, die durch die Herausbil-
ung und Entwicklung des kapitalistischen Fabriksystems ge-
ennzeichnet ist. Diese wird erst durch die 3. Etappe kapi-
alistischer Entwicklung, den Imperialismus, abgelöst, der mit
em Sieg der Arbeiterklasse im einem Lande, mit dem Beginn der
rsten Phase sozialistischer Entwicklung in das Stadium der
llgemeinen Krise eintrat. (1)

N. Fedosaev beschreibt diesen Prozeß:

"Wenn der Kapitalismus die Gesellschaft in jedem Lande immer mehr in zwei gegensätzliche Klassen spaltet - die Bourgeoisie und das Proletariat - so erfaßte seit der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution diese Zweiteilung die gesamte Welt. Der Hauptwiderspruch der vorangegangenen Epoche verwandelte sich aus einem innersozialen, innerpolitischen in einen Widerspruch von zwei Weltsystemen, obwohl er in den kapitalistischen Ländern weiterhin auch ein innerer Widerspruch bleibt." (2)

in Hauptabschnitt des Untersuchungszeitraumes ist daher durch
as Nebeneinanderbestehen zweier ihrem Charakter nach nicht
ur unterschiedlicher, sondern absolut gegensätzlicher Gesell-
chaftssysteme gekennzeichnet, deren Kräfteverhältnis sich im
istorischen Entwicklungsprozeß zugunsten des Sozialismus ver-
ndert. Am Ende des Untersuchungszeitraumes hat das sozialis-
tische Weltsystem in diesem Kräfteverhältnis die Dominanz
rlangt.

e Entwicklung der g e s a m t e n menschlichen Gesell-
chaft in diesem Zeitabschnitt wird in dem Begriff "Epoche des
bergangs vom Kapitalismus zum Sozialismus" erfaßt.
s solcher kann er jedoch nicht Periodisierungsgrundlage einer
erbauerscheinung sein.

gibt keine "Ideologie und Kunst unserer gegenwärtigen
poche". Vielmehr müssen wir die gesellschaftlichen Aspekte
r Kultur im Zusammenhang mit derjenigen gesellschaft-
chen Basis sehen, der sie entspringen und entsprechen.
r müssen daher die sozial-ökonomische Struktur der bei-
n gesellschaftlichen Systeme getrennt betrachten und
ch g e t r e n n t p e r i o d i s i e r e n .
S in der Epoche des Überganges vom Kapitalismus zum So-
zialismus im Weltmaßstab die inneren Prozesse der gegen-
sätzlichen gesellschaftlichen Systeme von dem übergeordne-
n Konflikt beeinflußt werden, schlägt sich in der Aus-
prägung der Wesensmerkmale der Entwicklungsperiode beider
steme nieder. In welche Richtung die innere Beeinflus-
ng durch den äußeren Konflikt wirkt, hängt vom Kräftever-
ltnis beider Systeme ab. Ergebnisse im realen histori-
hen Verlauf sind folgende:
Solange der Sozialismus noch nicht als Weltsystem exi-
stierte, sondern erst in einer einzigen Lande, der SU,
errichtet wurde, war die Abschirmung des sozialisti-
schen Gesellschaftssystems gegen die Übermacht des ag-
gressiven Imperialismus zur Durchsetzung der Interessen
der Arbeiter- und Bauernklasse - die die Interessenver-
tretung der breiten arbeitenden Volksmassen repräsen-
tiert - erforderlich.
Seitdem das sozialistische Weltsystem als reale epoche-
bestimmende Kraft besteht, ist der Imperialismus zum
Zwecke der Aufrechterhaltung seiner reaktionären Gesell-
schaftsordnung zur Anpassung gezwungen.
Das sozialistische Weltsystem erweist sich dann als epoche-
bestimmende Kraft, wenn es die Konfliktgestaltung zwischen
den beiden Systemen aktiv bestimmt. Die Interessenvertre-
tung der internationalen Arbeiterklasse verlangt die Aus-
einandersetzung. Konfrontation und Öffnung bedeuten aber
auch die Hereinnahme von Konflikten in das sozialistische
System selbst.
e gegensätzliche Eigentums- und Sozialstruktur der beiden
steme, die die einseitig vorrangige Berücksichtigung der
Interessen der Volksmassen zur Folge hat.

...st auf höchster Abstraktionsebene - auf der wir uns zum ...wecke der beabsichtigten Beweisführung ständig bewegen ... mit den Attributen "dualistisch" und "homogen" dem Wesen ...ach gekennzeichnet.

...on jeglicher Darstellung des Grades des Dualismus und sei... Vertiefung innerhalb des gesellschaftlichen Entwick...ungsprozesses im kapitalistischen System sowie von ent...sprechenden Faktoren - Grad der Homogenität und ihr Wachs...um - innerhalb des sozialistischen Gesellschaftssystem, ...er während der Übergangsphase die grundsätzliche, aber kei...eswegs voll entwickelte Homogenität erst herstellt, ist in ...einer solchen vereinfachenden aber dennoch grundsätzlich zu...treffenden Charakterisierung abstrahiert.

.2. Bemerkungen zur Periodisierung des kapitalistischen Systems

...ie kapitalistische Gesellschaftsformation, für die der Anta...gonismus in der Eigentums- und Sozialstruktur systemimmanent ...st, tritt im realen historischen Entwicklungsprozeß erst ...pät in eine Phase, in der dieser Antagonismus als Dualismus ...n den Klassenbeziehungen rein, frei von systemfremden Ele...enten zutage tritt.

...as beginnende 20. Jahrhundert ist der Anfangspunkt dieser ...hase.

...ir finden bei Lenin folgende Periodisierung:

...enin unterscheidet in der Beurteilung großer Zeiträume ...wei Phasen kapitalistischer Entwicklung:

> "Die Epoche 1789 - 1871 war die des fortschrittlichen Kapitalismus, als auf der Tagesordnung der Geschichte die Niederringung des Feudalismus, des Absolutismus, die Abschüttelung des fremden Joches stand ... Die Epoche des kapitalistischen Imperialismus ist die des reifen und überreifen Kapitalismus, der vor dem Zusammenbruch steht, reif ist, dem Sozialismus Platz zu machen." (3)

...uch die Zeit des Umbruchs wird von Lenin exakt datiert sowie ...n ihrer Entwicklung gekennzeichnet:

> "Für Europa läßt sich die Zeit der e n d g ü l t i g e n Ablösung des alten Kapitalismus durch den neuen ziemlich genau feststellen: es ist der Anfang des 20. Jahrhunderts."(4)

"Das 20. Jahrhundert ist also der Wendepunkt vom alten zum neuen Kapitalismus, von der Herrschaft des Kapitals schlechthin zu der Herrschaft des Finanzkapitals." (5)

Die Leninsche Periodisierung erschöpft sich nicht in diesen kurzen Formulierungen, sondern geht im wesentlichen aus dem gesamten Text "Der Imperialismus als höchstes Stadium des Kapitalismus" hervor, der auf umfassenden Analysen der sozial-ökonomischen Situation des Kapitalismus - Japan und Amerika eingeschlossen - und auf einer kritischen Wertung der bürgerlichen ökonomischen Literatur beruht.

Wenn hier ein Merkmal der historisch konkreten Produktionsweise (freie Konkurrenz / Monopol) zum Kriterium der Periodisierung gemacht wird, so hat das die Ursache, daß die Herausbildung des Industriekapitalismus und sein Übergang zum Monopolkapitalismus Synonyme für die um sich greifende Polarisierung der Klassen und die reine Ausprägung des Dualismus in den Eigentumsverhältnissen sind.

Bei den sowjetischen Autoren der "Politischen Ökonomie des heutigen Monopolkapitalismus" heißt es:

> "Das Gesetz von der Proletarisierung der kapitalistischen Gesellschaft gehört zu den fundamentalsten Gesetzen, die Marx formuliert hat." (6)

Die Realisierung dieses Gesetzes ist die praktische Ausprägung des reinen Dualismus der spätkapitalistischen Gesellschaft. Dieser Prozeß beginnt v o r dem 20. Jahrhundert - bezogen auf das Anwachsen des Proletariats als Massenerscheinung - und er hält auch während des 20. Jahrhunderts in der [illegible] der Verschärfung des Dualismus an.

Die [illegible] des Dualismus in den gesellschaftlichen Beziehungen [illegible] wir, übereinstimmend mit Lenin, ab 1900 [illegible], keinesfalls vorher, obwohl sich Zeichen der Be[illegible] durch die massenhaft werdenden sozialen Umschichtungen [illegible] zu den 80er Jahren des 19. Jahrhunderts deutlich [illegible] lassen. Die Prozeßhaftigkeit des Vorganges [illegible] exakte Zahlenangaben der Periodisierung [illegible] auch nach 1900 bestehen - speziell in [illegible] vormaligen Klassenprivilegien, Reste von [illegible]möglichkeiten, die auf das Lebensgefühl [illegible]

960 sind sie völlig beseitigt.

erhalb großer Zeiträume, die wir in unserer Charakterisierung sozial-ökonomischer Widerspruch untersuchen, besteht die genannte Einteilung zu Recht. In einer auf Einzelheiten eingehenden Darstellung ist es möglich, die Prozeßhaftigkeit mehr zu berücksichtigen und kleinere Übergangsperioden zu **benennen.**

2.1. Kennzeichnung der dualen Periode kapitalistischer Entwicklung, des Imperialismus

ie die Phase 1900 bis zur Gegenwart in den kapitalistischen ndern Europas innerhalb der genannten Überschau großer storischer Zeiträume gesehen, so haben wir in bezug auf die genwartsstruktur ein polares Verhältnis vor uns.

er Grundwiderspruch zwischen gesellschaftlicher Produktion nd privater Aneignung auf kapitalistischer Grundlage ist uf Grund des Reifegrades des Systems allgemeingültig und ungefährdet durchgesetzt sowie in den charakteristischen proportionalen Größenordnungen von produzierender Mehrheit und aneignender Minderheit ausgeprägt. Es ist nicht nur die vorausgesetzte Existenz des Privateigentums an Produktionsmitteln n einer Größenordnung, die die Produktion von Kapital erlaubt nd durch die Produktionsorganisation ermöglicht, sondern beeits dessen Konzentration und Zentralisation charakteristisch. benso ist der Anteil der freien Lohnarbeiter, deren Arbeit ut diesen Produktionsmitteln das Eigentum an diesen Produktionsmitteln vollständig ausschließt, in bezug auf die Gesamtevölkerung zu einer Größenordnung angewachsen, die dazu führt, aß das Verhältnis zwischen dem kapitalistischen Ausbeuter und en Ausgebeuteten nicht nur das herrschende und bestimmende, ondern seit Beginn des 20. Jahrhunderts auch das alleinige eworden ist.

ieser Tatbestand, gekennzeichnet dadurch, daß jegliche Form er Trinität überwunden und der dem entwickelten Kapitalismus wesensmäßige Dualismus offen und nackt zutage getreten st, bleibt bis zur Gegenwart bestehen. Dieser Grundcharakteristik wird auch dann nicht widersprochen, wenn es in einer pezialuntersuchung der Klassenstruktur und der sozialen eschichtung des heutigen Monopolkapitalismus heißt:

"Die Entwicklung der Produktivkräfte und insbesondere der stürmische wissenschaftlich-technische Fortschritt rufen eine ganze Kette von Veränderungen auf allen Lebensgebieten hervor, darunter auch in der sozialen Struktur der Gesellschaft.
Die in der sozialen Struktur der kapitalistischen Gesellschaft in der Nachkriegsperiode erfolgten Veränderungen sind hinsichtlich ihres Tempos, ihrer Tiefe und ihrer Auswirkungen in der Geschichte des Kapitalismus beispiellos." (7)

Diese Feststellung bewegt sich innerhalb einer enger gewählten Bezugsebene. Die Autoren der "Politischen Ökonomie des heutigen Monopolkapitalismus" betonen die Ausmaße - also die quantitative Seite - des Veränderungsprozesses in der Sozialstruktur des staatsmonopolistischen Kapitalismus, während wir in unserer Untersuchung beabsichtigen, die Art und Weise der Klassenbeziehungen, ihren Grundcharakter - also die qualitative Seite - hervorzuheben.

1.2.2. Neuabgrenzung der Periode des Kapitalismus der freien Konkurrenz

In dieser Art der Zusammenfassung der sozial-ökonomischen Widersprüche innerhalb der kapitalistischen Produktionsweise steht die spätkapitalistische - rein duale - Phase des 20. Jahrhunderts der Epoche kapitalistischer Entfaltung gegenüber, in der die Bourgeoisie noch als Träger des gesellschaftlichen Fortschritts auftritt. Wie bereits erwähnt, bezeichnet Bensa die Epoche von 1789 - 1871 als "die der fortschrittlichen Kapitalismus", als auf der Tagesordnung der Geschichte die Niederwerfung des Feudalismus, des Absolutismus, die Abschüttelung des fremden Joches stand." (8) Auf ökonomischem Gebiet bedeutet das die Kapitalisierung der Bewirtschaftung des Grundeigentums, womit die Ausschaltung der Grundeigentümer als dem Kapitalismus wesensfremde Klasse verbunden ist. Auf politischem Gebiet ist die reale Übernahme der Machtfunktionen im Staatsapparat durch die Bourgeoisie oder ihre Funktionäre an Ideen. Dieser Prozeß ist jedoch von langer Dauer, so daß für die Phase kapitalistischer Entwicklung, wie sie [illegible] des 19. Jahrhunderts speziell in Frankreich und Deutschland typisch ist, von uns die sozial-ökonomische Situation mit der von Marx angewendeten Formel t r i n i t ä r bezeichnet werden kann.

Wesentlicher Inhalt dieser Formel ist für den genannten Zeitraum das Bestehen eines nicht-systemeigenen Eigentumselements - des Grundeigentums - in einer Größenordnung, die das für die kapitalistische Gesellschaft wesentliche Verhältnis, die Beziehung zwischen Bourgeoisie und Proletariat, zu modifizieren vermag. Semjonow setzt sich mit diesem Problem auseinander, indem er "das Verhältnis von 'reinem' und real existierenden Elementen in der Sozialstruktur des Kapitalismus" (9) untersucht. Er beruft sich auf Marx, wenn er von drei Hauptklassen in der noch unentwickelteren Form kapitalistischer Verhältnisse spricht, von Bourgeoisie, Lohnarbeitern und Grundbesitzern. Bei Marx heißt es:

> "Die Eigentümer von bloßer Arbeitskraft, die Eigentümer von Kapital, und die Grundeigentümer, deren respektive Einkommensquellen Arbeitslohn, Profit und Grundrente sind, also Lohnarbeiter, Kapitalisten und Grundeigentümer bildeten die drei großen Klassen der modernen, auf der kapitalistischen Produktionsweise beruhenden Gesellschaft." ... (10)

> "Wir haben ... hier alle drei Klassen, welche den Rahmen der modernen Gesellschaft konstituieren, zusammen und einander gegenüber - Lohnarbeiter, industrielle Kapitalisten, Grundeigentümer." (11)

> "Kapital - Profit (Unternehmergewinn plus Zins), Boden - Grundrente, Arbeit - Arbeitslohn dies ist die trinitarische Formel, die alle Geheimnisse des gesellschaftlichen Produktionsprozesses einbegreift." (12)

Von Marx ist diese "trinitarische Formel" auf die noch unentwickeltere Form des Kapitalismus in seiner konkreten historischen Erscheinungsweise bezogen.

Dieser Unterscheidung von Kapitalisten und Grundeigentümern liegt die von Marx vorgenommene Unterscheidung von bloßem Eigentum an Produktionsmitteln und Kapital zugrunde. Bloßes Eigentum an Produktionsmitteln, wie wir es im Grundeigentum sehen müssen, ist nicht gleichzusetzen mit Kapital, also auch noch nicht die Voraussetzung kapitalistischer Produktion, meint die Voraussetzung zur Kapitalproduktion. Es birgt allerdings die Möglichkeit in sich, unter bestimmten Bedingungen zur Kapitalentstehung beizutragen.

Bei Marx heißt es hierzu:

> "Aber der Gegensatz von E i g e n t u m s l o s i g k e i t und E i g e n t u m ist ein noch indifferenter.

nicht in seiner t ä t i g e n Beziehung zu seinem i n n e r e n Verhältnis, noch nicht als W i d e r s p r u c h gefaßter Gegensatz, solange er nicht als der Gegensatz der A r b e i t und des K a p i t a l s begriffen wird ... Aber die Arbeit, das subjektive Wesen des Privateigentums als Ausschließung des Eigentums, und das Kapital, die objektive Arbeit als Ausschließung der Arbeit, ist das Privateigentum als sein entwickeltes Verhältnis des Widerspruchs, darum ein energisches, zur Auflösung treibendes Verhältnis." (13)

In der "Politischen Ökonomie des heutigen Monopolkapitalismus" wird auf die Unterscheidung von Eigentum an Produktionsmitteln und Kapital aufmerksam gemacht im Zusammenhang mit der sozialökonomischen Stellung der kleinbürgerlichen Handwerker und Händler, deren Eigentum an Produktionsmitteln nicht die zur Kapitalproduktion nötige Größe aufweist. (14)

Beide Arten des Eigentums an Produktionsmitteln sind innerhalb der kapitalistischen Produktionsweise überkommene Formen. Die kapitalistische Produktionsweise beruht nicht auf ihnen, im realen Lebensprozeß sind sie jedoch noch relativ lange existent.

Die Möglichkeit der Abgrenzung solcher Elemente in der Sozialstruktur, die durch die kapitalistische Produktionsweise direkt hervorgebracht werden von jenen, die "vom Kapitalismus ererbt, durch ihn verändert und umgestaltet werden, aber ihm nicht organisch, notwendig eigen sind," (15) ist unbestritten.

In solchen Phasen der historischen Entwicklung, in denen sich die sozial-ökonomischen Widersprüche derartig komplizieren, vielfach überkreuzen, unter Umständen verschiedene Eigentumsformen [illegible] gleichgerichtig nebeneinander bestehen, so daß für einen bestimmten Zeitraum die Herausbildung eines die Sozialstruktur eindeutig bestimmenden Antagonismus behindert wird, kommt es zu Situationen, die mit dem dualen Modell der Klassengesellschaft nicht mehr als gleichartig erfaßt werden können.

Wir kommen somit zu folgender Periodisierung:

- Periodisierung der Entwicklungsphasen des kapitalistischen Systems im Zeitraum Mitte des 19. Jahrhunderts bis zur Gegenwart

1. 1840 - 1871

Ausgangsposition dieser Untersuchung ist ein Zeitraum, der die zweite Phase kapitalistischer Entwicklung, die durch die Herausbildung und Entwicklung des Fabrikkapitalismus gekennzeichnet ist, in ihrer vollen Entfaltung vorfindet.
Die gesellschaftlichen Hauptklassen sind die aus dem bereits entwickelten Kapitalismus resultierenden, Bourgeoisie und Lohnarbeiter, sowie das Grundeigentum als systemfremdes Element. Die sozial-ökonomische Struktur ist trinitär, die Interessen der Volksmassen werden in Gegnerschaft zum Grundeigentum indirekt von der Bourgeoisie vertreten

2. 1871 - 1900

Dieser Zeitraum stellt die letzte Etappe der zweiten Phase kapitalistischer Entwicklung, des Fabrikkapitalismus dar, der durch den Monopolkapitalismus abgelöst wird. Der kurze Zeitraum wird von uns gesondert behandelt, da er sich durch die betonte Dynamik des Veränderungsprozesses auszeichnet, mit der auch die trinitäre sozial-ökonomische Struktur in die dem kapitalistischen System wesenseigene duale Struktur verwandelt, die nach 1900 offen zutage tritt.
Diese Veränderung beruht im wesentlichen auf der Ausschaltung des Grundeigentums als Klasse. Damit geht der Abbau der Interessenvertretung der Volksmassen durch die Bourgeoisie einher, die (wie in Deutschland) mit den verbleibenden kapitalistisch modifizierten Grundeigentum reaktionäre Bündnisse eingeht oder die politische Macht erlangt.

dual

Es folgt die Etappe des Imperialismus, in dem der duale Antagonismus als Wesensmerkmal der kapitalistischen Produktionsweise, der Konflikt zwischen Arbeit und Kapital das allein herrschende Verhältnis ist. Das Grundeigentum als Klasse, das den Dualismus modifizierte, ist verschwunden. Große Teile der Mittelschichten werden auf Grund der Konzentrations- und Zentralisationsprozesse des Kapitals proletarisiert und erweitern das Heer der Lohnarbeiter, wodurch sich im Laufe dieser Phase der Dualismus verschärft. Die organisierte Arbeiterklasse siegt in einem Lande.

Die Phase des staatsmonopolistischen Kapitalismus gehört in die Etappe des dualen Kapitalismus. Der Konflikt zwischen Bourgeoisie und Arbeiterklasse ist durch das Bestehen des sozialistischen Weltsystems auf zwei Weltsysteme ausgeweitet. Der Imperialismus ist durch die Verlagerung des Kräfteverhältnisses zugunsten des Sozialismus zur Anpassung gezwungen. Der innere duale Antagonismus wird durch den äußeren verschärft.

Herausbildung des homogenen sozialistischen Systems

In beiden dualen Phasen kapitalistischer Entwicklung innerhalb des 20. Jahrhunderts steht die nichtantagonistische Gesellschaftsformation des Sozialismus/Kommunismus in der Entwicklungsetappe des Sozialismus gegenüber.

Das gesellschaftliche Eigentum an den Produktionsmitteln, die Beseitigung der Ausbeutung des Menschen durch den Menschen, die Entwicklung der Produktion nicht mehr zum Zwecke des Profits, sondern zur Befriedigung der Bedürfnisse der Bevölkerung bilden von den Grundlagen her eine h o m o g e n e Struktur, die das Wesen dieser Formation ausmacht.

[illegible] bestehen auch bis Abschluß der Übergangsperiode nach der Machtergreifung des Proletariats und selbst im entwickelten Sozialismus noch Klassen, aber sie zeichnen sich durch den prinzipiellen sozialistischen Charakter aller sozialen Prozesse aus, d. h., sie haben ein nicht-antagonistisches Verhältnis zueinander, das auf der beseitigten Ausbeutung fremder Arbeitskraft beruht.

Die sozialistische Entwicklungsphase ist besonders durch den Prozeß der Klassenannäherung gekennzeichnet, wobei sich der Grad der Homogenität schrittweise vergrößert. Im Sozialismus wird die Gleichheit der Menschen in bezug auf die politischen, staatsbürgerlichen Rechte verwirklicht, aber noch nicht hinsichtlich der Verteilung der materiellen Güter. Die sozialökonomischen Kennzeichen des Sozialismus, die er von Anfang an besitzt, die ihm durch die Beseitigung des Klassenantagonismus als grundsätzlich homogen charakterisieren, nähern bereits in dieser niederen Etappe der gesamten Gesellschaftsformation des Sozialismus/Kommunismus die Interessenvertretung der breiten Volksmassen, die mit den Klasseninteressen der Arbeiterklasse in den Wesenszügen übereinstimmen.

Die Interessenvertretung der internationalen Arbeiterklasse erfordert in der Epoche des Übergangs vom Kapitalismus zum Sozialismus im Weltmaßstab die Berücksichtigung der Situation in Ländern des Systems sowie vor allem der Situation in der Auseinandersetzung der beiden Systeme. Abhängig von der ökonomischen Kraft des Systems, damit eng zusammenhängend auch von seiner ideologischen Ausstrahlungskraft, ändern sich die Bedingungen, die den äußeren Rahmen für die sozial-ökonomischen Entwicklungsprozesse im Sozialismus darstellen.

Es [illegible] neben der qualitativen Bestimmtheit des sozialistischen Systems als grundsätzlich homogen einen [illegible] a k t i v e n Faktor vor uns, der zur Periodisierung [illegible] ziehen ist.

1.3.2. Periodisierung der Entwicklungsetappen des Sozialismus von 1917 bis zur Gegenwart und Charakterisierung der beiden Etappen

In unserer vergleichenden Analyse von gesellschaftlichen und gestalterischen Strukturen unterscheiden wir zur Darstellung der realen Prozesse innerhalb des sozialistischen Systems in der Zeit von 1917 bis zur Gegenwart zwei Etappen:

1. 1917 - 1950

grundsätzliche Homogenität; Abschirmung von dem Konflikt der beiden Weltsysteme sichert die Interessenvertretung der Volksmassen

Die Etappe ist durch den Sieg der sozialistischen Revolution und den erfolgreichen Aufbau des Sozialismus in einem Lande gekennzeichnet.
Wir haben einen grundsätzlich homogenen Zustand der sozial-ökonomischen Struktur vor uns. Die Interessenvertretung der arbeitenden Volksmassen ist gewährleistet. Sie erfordert in der ersten Etappe die Entwicklung des Sozialismus als relativ geschlossenes System, das die Abschirmung gegen den Druck des aggressiven imperialistischen Systems gewährleistet.

2. 1950 - Gegenw.

Die zweite Etappe beginnt mit der Entstehung und Stabilisierung des sozialistischen Weltsystems. (16)
Sie ist durch den Sieg der sozialistischen Revolution in weiteren Ländern, durch den beginnenden Aufbau des Sozialismus in diesen Ländern und durch ihren Zusammenschluß gekennzeichnet. Das Kräftepotential des sozialistischen Weltsystems erlaubt es, die Interessen der internationalen Arbeiterklasse nunmehr in weltweiter aktiver Auseinandersetzung mit dem imperialistischen System zu verfechten.

Sozialismus als epochebestimmende Kraft setzt das aktive Eingreifen und beginnende Beherrschen der Systemauseinandersetzung voraus. Das hat jedoch auch Auswirkungen des Epochekonfliktes auf das sozialistische System selbst zur Folge: die Hereinnahme von Konflikten in die inneren Entwicklungsprozesse.

Die Prinzipien der Bildfarbe in der Gestaltungskonzeption der Malerei einiger entwickelter kapitalistischer Länder Europas im Zeitraum von 1840 - 1870 in vergleichender Gegenüberstellung zu den gesellschaftlichen Verhältnissen

Charakter der sozial-ökonomischen Struktur des Fabrikkapitalismus einiger Länder Europas in der Zeit von 1840 - 1870,
Art und Weise der Interessenvertretung der breiten Volksmassen durch die herrschende Klasse

Die Ausführungen zum Charakter der sozial-ökonomischen Struktur des Kapitalismus in der genannten Etappe wurde in den Anhang verlegt. Sie nehmen die Seiten 1 - 14 ein.

Zusammenfassend wird hier wiederholt:
Die Eigentums- und Klassenstruktur der kapitalistischen Gesellschaft ist in den Ländern Frankreich, Deutschland und England im genannten Zeitraum trinitär. England weist den größten Ausprägungsgrad zum Dualen auf.

Die Interessen der breiten Volksmassen werden in den ideologischen Wertkategorien des progressiven Bürgertums mit zum Ausdruck gebracht.

Anmerkungen zum herrschenden Weltverhältnis werden auf der Seite 14 des Anhanges formuliert.

2. Bildauswahl

Die Gestaltungsprinzipien der Gestaltungskonzeption der Epoche sind in konkreten Bildern verwirklicht. In der hier vorgenommenen Analyse muß daher das Einzelbild als Beispiel der verwendeten Prinzipien der Bildfarbe herangezogen werden.

Der Bildauswahl kommt also eine bestimmte Bedeutung zu.

Wir stützen uns auf solche Werke, die von den Kunsthistorikern als für die entsprechende Zeit gültig anerkannt sind.

Um die Veränderung der Prinzipien der Bildfarbe analog zur Veränderung der sozial-ökonomischen Verhältnisse verfolgen zu können, wie sie entsprechend der Hypothese erwartet wird, müssen die für die einzelnen Epochen als repräsentativ ausgewählten Werke insgesamt in ein anschauliches Verhältnis zu setzen sein.

Es ist daher notwendig, die Anzahl konsequent zu begrenzen. Die zum analytischen Vergleich herangezogenen Werke werden von uns als repräsentativ für die Verwendung der Prinzipien der Bildfarbe in vielen Bildern angesehen. Dieser Standpunkt erfordert die Klärung folgender Punkte:

1. So wie ein Bild als Erscheinungsform der Gestaltungskonzeption nicht das ganze Wesen derselben zum Ausdruck bringt, es jedoch auch enthält, ist auch die Bildfarbe des Einzelbildes reicher an einmaliger "individueller" Erscheinungsform als es die konzeptionellen Prinzipien in diesem Gestaltungsbereich sind; auf jeden Fall kommen diese Gestaltungsprinzipien im Bild auch zum Ausdruck, denn der Einsatz der Farbe beruht auf ihnen. Das Verhältnis von Wesen und Erscheinung liegt dieser Feststellung zugrunde.

2. Basierend auf den Prinzipien der Bildfarbe kommt nicht nur das Unverwechselbare, Einmalige des Einzelwerkes in den zur Analyse ausgewählten Werken zum Ausdruck, vielmehr haben auch die Besonderheiten der individuellen Konzeption einen gewissen Einfluß.

Von beiden konstatierend, müssen wir zum prinzipiellen Einsatz der Bildfarbe der Epoche vorstoßen. Dieser wird von uns betont; zu seiner Klärung müssen die beiden anderen Aspekte vernachlässigt werden.

die Tatsache, daß ein Werk bei seinem Erscheinen nicht sofort volle Anerkennung fand, kann uns hier nicht interessieren, wenn es dennoch Gültigkeit als Werk seiner Epoche besitzt. Im gesamten untersuchten Zeitraum sind streng konventionalisierte Regeln der Gestaltung nicht mehr vorhanden.

Wir werten die entstandenen Werke der Malerei als Ausdruck des künstlerisch-ästhetischen Weltverhältnisses ihrer Zeit, da der Künstler nichts schaffen kann, was nicht in seiner Zeit begründet läge. Er kann nicht seiner Zeit, sondern nur vielen seiner Zeitgenossen voraus sein.

Wir erstützen uns in unserer Analyse auf Werke der herrschenden Kunst. Da diese im gesamten hier zugrunde gelegten Untersuchungszeitraum als bekannt gelten kann in bezug auf Werkbestand und qualitativen Rang der Werke, können wir den Vorgaben der Kunstgeschichte folgen und anhand des gegebenen Materials ein Einzelproblem der bildnerischen Form, die Prinzipien des Strukturbereichs Bildfarbe, als Mittelpunkt der Untersuchung verfolgen.

Als Beispiele für die Malerei in der ersten Periode des behandelten Zeitraumes können die Werke in der Reichweite von Courbet bis einschließlich des frühen Manet in Frankreich und von Menzel bis Marees in Deutschland gelten.

Grundlage der Veranschaulichung der verwendeten Prinzipien der Bildfarbe sollen sein:

1. Courbet, Gustave, "Mädchen am Seine-Ufer", 1856, Paris
2. Corot, Jean-Baptiste-Camille, "Die Italienerin am Brunnen", 1865/70, Basel
3. Manet, Édouard, "Der Balkon", 1868-1869, Paris
4. Marees, Hans, "Das Bad der Diana", 1863, München.

Als Vergleich der Prinzipien der Bildfarbe in der englischen Malerei sollen herangezogen werden:

1. Turner, William, "Dampfer im Schneesturm", 1842, London

3. Beschreibung der angewendeten Prinzipien

3.1. Die Rolle der Prinzipien der Bildfarbe in der Gestaltungskonzeption der Epoche

ur dritten Beschreibung ist voranzustellen, daß die Prinpien der Bildfarbe keine Sonderstellung innerhalb der Konption der Epoche einnehmen. Die Künstler drücken sich nicht rangig durch die Farbe aus, wie es uns aus anderen Epochen r Geschichte der Malerei bekannt ist. Werden die hier zuunde gelegten Beispiele verglichen, so ist eine Schwergehtverlagerung in Richtung einer Rangerhöhung des Bereichs ldfarbe lediglich bei Manet feststellbar. Im Untersuchungsbeispiel ist die Veränderung in der gestalterischen Haltung doch innerhalb des Bereichs Bildraum ebenso zu spüren. itgenössische Kritiken, die sich auf diese beiden Bereiche nsentrieren, sind häufig. (17) Eindeutig kann für Turner lten, daß die Bestrebung, sich vorrangig durch die Prinpien der Bildfarbe auszudrücken, stärker ausgeprägt ist in der allgemeinen Konzeption der Epoche.

s Aussage für alle Beispiele kann gelten, daß in ihnen der ldfarbe als Bereich ein solcher Platz eingeräumt wird, wie die Gattung Malerei zumindest voraussetzt. Überall kommt e Farbe zur Geltung und erfüllt damit die Vorbedingung für e emotionale Ansprache des Betrachters mit ihren speziellen Möglichkeiten.

3.2. Grad und Charakter der Prinzipien der Bildfarbe

wesentlichster gemeinsames Merkmal der Prinzipien in allen ldbeispielen ist eine Annäherung an die farbige Wirklichterscheinung.

e Bildfarbe als Gesamtheit aller farbigen Objekte beruht f einer Gestaltung des dialektischen Verhältnisses von rstellungs- und Eigenwert der Farbe, in der der Darstelwert dominiert, so daß der Seherfahrung in keiner Weiseentsprochen wird.

Dominanz der Darstellungswerte der Farbe über die Eigengilt für alle Beispiele außer für das Werk Turners, der Bildfarbe hier ein gleichgewichtiges Verhältnis ausgeprägt ist.

innerhalb der Reichweite der dominanten Darstellungswerte
ird das Verhältnis zu den Eigenwerten unterschiedlich be-
timmt: Die Wirkungsmöglichkeiten, die dem Eigenwert ein-
räumt werden, sind unterschiedlich, so daß die Beispiele
in die Abmischungsstufen der Bildfarbe eingeordnet - die
rade 1 bis 3 belegen würden.

e zeigen die Farben der Einzelobjekte im Bild Courbets
in hohen Aufgaben in der Materialschilderung. Selbst die
auffälligste Farbe ist in diesem Bild kein verselbständig-
es Rot, sondern in erster Linie ein Gewand, dessen Stoff-
ichkeit, wenn auch nicht vordergründig betont, erkennbar
ist. Ebenso wird die Abwandlung nach Licht und Schatten mit
urückhaltender Selbstverständlichkeit vorgetragen, so daß
ie nicht als Problem in den Vordergrund rückt.

ie in der Wirklichkeit vorhandene Zerreißung der Objekt-
arbe durch Licht und Schatten (angestrahlter farbiger Qua-
er) wird von Courbet in den Bildobjektfarben unterdrückt.
r kommt damit der menschlichen Wahrnehmung nahe, die eben-
alls die real gegebenen Differenzen abschwächt. Auf diese
eise schafft er - gemäß der Dürerschen Forderung, "die Far-
e nicht aus der Art schlagen zu lassen", in der ebenfalls
in Annäherungsstreben an die menschliche Wahrnehmungsfähig-
eit ausgedrückt wird - der Bildobjektfarbe die notwendige
usdehnungsfläche, die sie braucht, um den farbigen Eigen-
arben auf der Basis dieser getrübten Töne eine gewisse Wir-
kungsmöglichkeit zu garantieren. In sich sind die Objekt-
arben differenziert, nicht als Farbflecken, sondern auch
n dieser Feinheit gegenständlich motiviert. Als Ganzes
chließen sie sich zu Flächen zusammen, deren Nachbarschafts-
eziehungen auf Farbverwandtschaft beruhen. Bei dem ange-
trebten Grad der Nähe zur farbigen Wirklichkeitserscheinung
ind intensiv gewählte Objektfarben selten und nehmen einen
eringen Raum in der Bildfläche ein. In unseren gewählten
eispiel gibt es keinerlei voll gesättigte Einzelfarben.
uch wird durch die Art und Weise der farbigen Beziehungs-
estaltung eine Farbigkeit erzeugt, die als Zusammenhang fei-
er gebrochener Farbtonwerte die Dinge zusammenschließt, ver-
inheitlicht.

nd als schlicht-natürliche Harmonie erscheinen läßt. Inner-
alb der kontrastbildenden Objektfarben bilden Hell-Dunkel-
odulationen nuancierte Farbübergänge und -anschlüsse. Die
uf farbigem Zusammenhang beruhende Geschlossenheit wird
urch die Lokalisierung der farbigen Schwerpunkte, die mit
en Schwerpunkten des Bildgegenstandes übereinstimmen, unter-
tützt.

er Hell-Dunkel-Eindruck überwiegt in diesem Bild Courbets,
ie auch in seiner gesamten Konzeption über den Farbein-
ruck. Da in der Wahl der Objektfarben und der farbigen Be-
iehungsgestaltung jegliche Idealisierung vermieden wird, er-
eugen die angewendeten Prinzipien der Bildfarbe in seiner
ndividuellen Konzeption einen äußersten Eindruck des Realen,
obei von den Zufälligkeiten des Erscheinungsbildes der far-
igen Wirklichkeit abstrahiert wird.

m Beispiel Corots sind die Prinzipien in ganz ähnlicher Wei-
e verwendet. Im Grad der Abhebung finden wir eine große
ealitätsnähe, im Charakter der farbigen Beziehungen die har-
onische Geschlossenheit. Im Vergleich zu Courbet haben die
arbigen Eigenwerte eine geringe Steigerung erfahren. Die far-
igen Beziehungen zeigen einen hohen Grad an Organisiertheit.
asierend auf der erhaltenen Übereinstimmung der Bildobjekt-
arben mit der Farberfahrung der Objekte, unter Einbeziehung
er farbigen Hell-Dunkel-Werte zeigen sie Spannungen und de-
en Ausgleich. Der gegenständliche Farbzusammenhang ist also
n der Richtung farbiger "Harmonie" organisiert und erreicht
uf diese Weise einen Abhebungsgrad von der farbigen Wirk-
ichkeitserscheinung, der der Stufe 2 zuzuordnen ist.

ie Ähnlichkeit zu den Prinzipien, die in den weiteren Bei-
pielen angewendet werden, ist offensichtlich: Es worden un-
er angestrebter Annäherung an die farbige Wirklichkeitser-
cheinung, also mit dominanten Darstellungswerten, farbige
länge organisiert, die eine emotionale Ausstrahlungskraft
er Bildfarbe in zurückhaltender Weise erzeugen.

n der Betonung des Materialcharakters der Farbe gibt es
nterschiede.

er betont wird, wie beim frühen Liebermann, sind die Eigen-
rte etwas zurückgenommen, wo er durch Firnis überdeckt ist,
e bei Marees, wird gerade durch die Strahlkraft des Glanzes
e Farbigkeit in ihrer Wirkung erhöht, so daß wir insgesamt
ch auf diese Weise einen einheitlichen Grad der Abhebung
n der farbigen Wirklichkeitserscheinung angestrebt finden.
s Bildbeispiel von Menzel, das an das Ende dieser Epoche ge-
rt, nimmt eine gewisse Sonderstellung ein: Auch hier kann
e Bildfarbe als Gesamtheit mit der Wirklichkeitserfahrung
selbst in Einklang gebracht werden, aber der realisierte
rkungsgrad der Eigenwerte bedarf bereits der Motivierung
 Bezug auf die farbige Gegenstandswahl. So ist die auf-
lligste Objektfarbe, das kalte Grün, zwar unbedingt gegen-
ändlich motiviert als Anstrichfarbe, die "man kennt". Eben
eses Grün ist in der Seherfahrung jedoch eine relativ sel-
ne Farbe, in der Natur ungewöhnlich. Sie läßt sich nur als
strichfarbe der Balkonbrüstung in einer gewissen Selbstver-
ändlichkeit gegenständlich begründen. In der Spezifik wur-
 eine solche Verwendung entweder nach der Beliebigkeit der
genstandsfarbe oder nach der Möglichkeit, mit intensiveren
rben in Verbindung gebracht zu werden, wie in diesem Falle,
 der W a h l e i n e r S o n d e r s i t u a t i o n
s den farbigen Seherfahrung bezeichnet. Die Farbigkeit ist
rchaus möglich aber nicht alltäglich. Sie wird in dieser Be-
ung von anderen Künstlern vermieden. Bei Manet finden wir
 dagegen auch in den Werken dieser frühen Periode als
chgängiges Prinzip. Wenn die zeitgenössische Kritik die
ke Manets als "Karikatur der Farbe" bezeichnete, so fühlte
 sich durch die veränderten Prinzipien betroffen. Eine
hetische Übereinstimmung war nicht möglich.
l ein Maler wie Menzel geht von bestimmten farbigen Situ-
onen aus, die ihn anregen. Die Wahl der farbigen Sonder
uationen zum Zwecke der Erhöhung der farbigen Eigenwerte in
ug auf die gesamte Bildfarbe führt erst bei Manet zu der
änderung der Verhältnisse von Darstellungs- und Eigenwert
 Farbe.

iese Verhältnisgestaltung ließe das Werk Manets der Stufe 3
ordnen. Die farbigen Beziehungen, die wie alle anderen
erke einen hohen Grad der Organisiertheit aufweisen, sind
enfalls etwas anders gestaltet. Die gegenständlich ge-
undenen Farblichtungs- und Hell-Dunkelspannungen zielen
 die Richtung dessen, was Goethe mit "charakteristisch"
ezeichnet. Im Rahmen farbiger Harmonie und realisierter
arbenschlüsse sind die Spannungen stärker. Die farbigen
aumbeziehungen vermeiden eine Tiefe, Körperhaftigkeit durch
icht- und Schattenabwandlung ist erhalten, jedoch nicht in
em Maße wie bei Courbet.
er Materialcharakter der Farbe ist in bestimmten Bildzonen,
n unserem Beispiel in der weißen Kleidung sowie im Balkon-
itter, stark betont. Aber sie bleibt im Rahmen der Stoff-
childerung, kommt sogar dem Eindruck der Farbwahrnehmung
uf diese Weise näher, was in der Absicht dieser impressio-
istischen Anklänge liegt.

ehsam muß hervorgehoben werden, daß die farbigen Prin-
ipien, die Manet in diesem Bild wie in allen Werken dieser
chaffensperiode anwendet, mit den als allgemein verbreitet
eschilderten Prinzipien der Bildfarbe mehr Ähnlichkeiten
aben als Unterschiede. Erst die nächste Periode in der Ge-
chichte der Malerei und in Manets Schaffen bringt eine deut-
iche Unterscheidung, wobei auch dann noch im Rahmen des ge-
enständlich Begründbaren verblieben wird. Einzeluntersuchun-
en, die sich mit dem Spezifischen in Manets Farbigkeit be-
assen und daher innerhalb einer viel engeren Bezugsebene
erbleiben, könnten in dieser Hinsicht falsch ausgelegt wer-
en. Diese Gefahr besteht besonders, wenn man sich dabei auf
ie Aussagen der Künstler stützt, für die die Unterschiede
n ihren gestalterischen Prinzipien den natürlichen Vorrang
atten.

nnerhalb der breiten Möglichkeiten, die wir in der "Spezifik"
ür die Prinzipien der Bildfarbe der Malerei als Gattung auf-
efunden haben, die bis zu stärkster wirklichkeitsfremder
erhöhung der Eigenwerte und zur Negierung des Gegenständ-
ichen überhaupt reichen, sind die hier aufgezeigten Differen-
en minimal.

[illegible] Prinzipien Turners im Bereich der Bildfarbe zeigen ein Verhältnis von Darstellungs- und Eigenwert, das so weit zugunsten der Eigenwerte verschoben ist, daß es sich von den übrigen Beispielen abhebt. Die farbigen Beziehungen [illegible] sind auch hier absolut im Sinne harmonischer Geschlossenheit und Differenziertheit gestaltet.

[illegible] der Bildfarbe stehen im Einklang mit den Prinzipien [illegible] Gestaltungsbereiche der Konzeption dieses [illegible]. Das wesentlichste Merkmal dieser Konzeption [illegible] ihre angestrebte Nähe zur Wirklichkeitserscheinung, die sich in den gestalterischen Haltungen aller realisierenden [illegible] niederschlägt, und P. durchgängig eine hohe Ordnungsfähigkeit der Beziehungen aller Bildelemente untereinander und zum Ganzen.

[illegible] des Impressionismus weisen auf Grund noch geringerer Abhebung von der Wirklichkeitserscheinung eine andere Organisationsstruktur der Bildelemente auf. Ordnungsgrundsätze komplizierterer Art bedürfen einer gewissen Freiheit in der Möglichkeit der Anordnung der Bildelemente. Aber im Ganzen bewegen sich auch die hier verwendeten Prinzipien im allgemeinen Rahmen [illegible] Konzeption.

3.3. [illegible] der Prinzipien der Bildfarbe der [illegible]

[illegible] können wir sagen, daß der trinitären Epoche [illegible] Kapitalismus, in der die Interessen der breiten Volksmassen durch das Bürgertum indirekt vertreten wurden, [illegible] Bildfarbe in der Gestaltungskonzeption der Maler entsprechen, die durch folgende Merkmale im wesentlichen [illegible] sind:

1. Geringe Abgehobenheit von der farbigen Wirklichkeitserscheinung im Verhältnis von Darstellungs- und Eigenwert [illegible] die Darstellungswerte. Innerhalb der Grenzen dieser Tendenz-Definierung wird der Eigenwert der Farbe unterschiedlich betont; die Spannbreite reicht von einem Mindestmaß bis zu einer gewissen Hervorgehobenheit.

2. Im Charakter der farbigen Beziehungen ist - unter der Bedingung weitgehender farbiger Wirklichkeitstreue - grundsätzlich die Geschlossenheit des Farbzusammenhanges verwirklicht, d. h., die Elemente bilden untereinander und vom Ganzen ein ausgewogenes Gleichgewichtsverhältnis innerhalb eines Farbganzen. Diese Beziehungsgestaltung stimmt mit den Objektbeziehungen überein, so daß diese unterstützt werden. Farbige Schwerpunkte sind Schwerpunkte des Sinnzusammenhanges.

3. Für die gesamte Epoche sind harmonische Farbspannungen charakteristisch, die sich vorwiegend aus verwandten gebrochenen Farbtönwerten zusammensetzen. Die "emotionale Ansprache", der farbige Anmutungswert, der von den Bildern ausgeht, ist daher relativ zurückhaltend.

2.4. Das Weltverhältnis

Das herrschende bürgerliche Weltverhältnis, das auf diese Weise seine ästhetisch-künstlerische Konkretisierung findet, reflektiert das historisch konkrete Verhältnis der Individuen untereinander und zur Natur. Es erfaßt die Welt als erkennbare Welt, in deren Gesetze der Mensch einzudringen vermag, die ihm somit nicht als feindlich, fremd und inhuman gegenübertritt. In ihr Walten vermag er aktiv einzugreifen. Verbreitet ist eine allgemeine Stimmung der Zukunftssicherheit. Es herrscht noch das Weltbild des klassischen Humanismus, das in der Formulierung seiner Ideale und Ansprüche mit utopischen Elementen durchsetzt war, aber auf diese Weise in seinen Wertkategorien die Interessen, Wünsche und Hoffnungen der breiten Volksmassen mit einschloß.

2.5. These 1:

Wir kommen zur Formulierung der These, daß der Beitrag der Prinzipien der Bildfarbe zu diesem Weltverhältnis in ihrer Spezifizierung - als die Wirklichkeitserscheinung in Einheit mit ihrem Beitrag zur Organisiertheit des malerei-spezifischen Gestaltbildes zu nehmen ist, der die Beziehung der farbigen Bildelemente als vielschichtiges und harmonisch organisiertes Beziehungsgefüge repräsentiert.

3. Das Prinzip der Bildfarbe in der Gestaltungskonzeption der Umbruchperiode des Kapitalismus der freien Konkurrenz zum Imperialismus in vergleichender Gegenüberstellung zu den gesellschaftlichen Verhältnissen des Zeitraumes von 1870 - 1900 in den entwickelten kapitalistischen Ländern Europas

3.1. Charakter der sozial-ökonomischen Struktur im Zeitraum von 1870 - 1900 in den entwickelten kapitalistischen Ländern Europas,
Art und Weise der Interessenvertretung der breiten Volksmassen

Die Ausführungen zum Charakter der sozial-ökonomischen Struktur des Kapitalismus in der genannten Etappe wurde in den Anhang verlegt. Sie nehmen die Seiten 15 - 20 ein.

Zusammenfassend wird hier wiederholt:
Die Eigentums- und Sozialstruktur der kapitalistischen Gesellschaft in den entwickelten kapitalistischen Ländern Europas zeichnet sich im genannten Zeitraum durch den Abbau des triadischen Zustandes und den Übergang in den dualen Zustand aus, der um 1900 in allen europäischen Ländern erreicht ist.

In gleichem Maße wie der antagonistische Widerspruch zwischen Kapital und Lohnarbeit zum allein existierenden wird, geraten die ideologischen Wertkategorien der herrschenden Klasse in Widerspruch zu den Interessen der breiten Volksmassen.

3.2. Zur Bildauswahl

Vergleichen wir die sich stark verändernde sozial-ökonomische Struktur der Übergangsperiode vor 1900 mit den konzeptionellen Haltungen, wie sie die Werke der Malerei des entsprechenden Zeitraumes zum Ausdruck bringen, so ist festzustellen, daß sich auf diesem Gebiet einnahmeidende Veränderungen vor sich gehen.

Zur Gestaltung des prozeßhaften Verlaufs der Veränderung der Gesellschaftsformation in dieser Zeit soll zunächst die Malerei Frankreichs dienen.

Hier sind deutlich 3 Phasen unterscheidbar:

Die erste Veränderungsphase in der konzeptionellen Haltung manifestiert sich in den impressionistischen Werken der 70er Jahre.
Aus historischem Abstand betrachtet, zeigt die Gestaltungsweise, auf die sich die stilistische Richtung in diesem Jahrzehnt gründet, noch viele Gemeinsamkeiten mit der Konzeption, wie wir sie für die trinitäre sozial-ökonomische Struktur um 1850 beschrieben haben. Aber diese Gemeinsamkeiten stellen sich bereits als das verbindende Glied innerhalb sich vergrößernder Unterschiede dar.

Der französische Impressionismus der 70er Jahre war gleichzeitig das Bindeglied zu einem Weltgefühl, das dem der vorigen Periode nicht mehr eindeutig zuzuordnen ist. Im Werk Manets finden wir den Umbruch von der Dominanz der Gemeinsamkeiten zur Dominanz der Unterschiede in der Zeitspanne eines einzigen Künstlerlebens vollzogen. Vor allem auch das Werk Manets macht diese Veränderung deutlich. In der Hauptsache verstehen sich die Künstler der jüngeren Generation als Gegner der vorherigen gestalterischen Auffassung.

Die spezielle Gestaltungskonzeption des Impressionismus der 70er Jahre als widersprüchliche Verbindung von Merkmalen, die sie mit der vorhergehenden Konzeption gemeinsam hat, mit denen, die ihre grundsätzliche Unterschiedenheit ausmachen, ist e i n e Möglichkeit, das Weltverhältnis, das auf der geschilderten sozial-ökonomischen Basis beruht, auszudrücken. Es ist eine im Untersuchungszeitraum entstandene Lösung. Als solche wird sie als Bildbeispiel der Untersuchung der Prinzipien der Bildfarbe zugrunde gelegt.

Dem Streben dieser Künstler, die Erscheinungstreue des künstlerischen Bildes durch Einbeziehung des Atmosphärischen zu vergrößern z. B., stehen die Ergebnisse des "neuen Sehens" entgegen: Durch Auswahl von Sondersituationen aus der allgemein zugänglichen Wirklichkeit wird die Abbildung insgesamt forciert.

war allerdings die Erscheinungstreue zur Wirklichkeit das Schlag- und Stichwort aller Erklärungen impressionistischen Kunstwollens.

Die künstlerische Weiterentwicklung erfolgte in konsequenter Weise in die Richtung der Entfernung von der Wirklichkeitserscheinung und zwar innerhalb der impressionistischen Richtung selbst ebenso wie in den neu auftretenden stilistischen Richtungen, bis schließlich im 20. Jahrhundert gänzlich auf den Wirklichkeitsbezug verzichtet wurde.

Impressionistische Werke der späten 80er und 90er Jahre, der Divisionismus, Symbolismus, der in der deutschen und englischen Kunst Parallelerscheinungen hatte, van Goghs und Gauguins sind fast gleichzeitige Varianten einer Konzeptionsphase, deren tendenzielle Erhöhung des Abhebungsgrades im Vergleich zum Impressionismus der 70er Jahre deutlich erkennbar ist.

Alle diese besonderen Erscheinungsbilder der Konzeption in der 2. Phase der Übergangsperiode verbleiben innerhalb des Gegenstandsbezuges und zeichnen sich einheitlich dadurch aus, daß die Gegenständlichkeit des Bildes eines ihrer wesentlichsten Anliegen ist. Diesen Anliegen wird unter Betonung unterschiedlicher gestalterischer Aspekte (Über- und Unterordnung verschiedener Strukturbereiche) verwirklicht.

Da die 2. Phase der Konzeptionsveränderung in der Übergangsperiode durch das Nebeneinanderbestehen verschiedener stilistischer Richtungen gekennzeichnet ist, sind der Beschreibung der Prinzipien des Strukturbereichs Bildfarbe Beispiele der verschiedenen Richtungen zugrundezulegen. Die Untersuchungen werden erweisen, inwiefern sich die verwendeten Prinzipien ähnlich sind.

Um 1900 wurde durch die Fauves eine konzeptionelle Haltung erreicht, in der die Reformierung der Wirklichkeitserscheinung stärker in den Vordergrund rückt, aber auch hier wird der Gegenstandsbezug aufgegeben gewahrt.

Der Gedanke, "ob sich nicht überhaupt von den Bildern der Natur ganz absehen ließe und die Mitteilungen von innen - in ganz abstrakten Formen - das eigentlich Bildmäßige wären", taucht bereits als Frage auf, wird aber erst am Ende des 1. Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts zum aktuellen gestalterischen Problem. (18)

"Der Postimpressionismus der Fauves war seinem Ende nahe. Diese hatten die Lichtmalerei bis zu ihren äußersten Folgen getrieben. Und, während sie noch naturnachahmend, illusionistischen darstellend zu arbeiten wähnten, war ihre Kunst schon in eine sehr naturferne - die Außenwelt nur reflektierende, nicht sie nachahmende - Farbenergie umgeschlagen. Das malerische Kunstwerk zerflatterte. Daß es aber ein Ganzes sein müsse, ein in sich vollendeter geschlossener Gegenstand, dessen besannen sich da einige Maler." (19)

Die Jahrhundertwende selbst ist gekennzeichnet durch eine solche Verfeinerungsphase der Gestaltungskonzeption, die am Ende der Übergangsperiode von der traditionellen zur dualen Sozialstruktur des Kapitalismus steht und gleichzeitig den Ausgangspunkt für die künstlerischen Entwicklungsprozesse in der reinen dualen Periode des 20. Jahrhunderts bildet.

Die Werke, die dieser konzeptionellen Haltung entspringen, zeigen diesen "Übergangscharakter", indem ein proportional großer Anteil von ihnen sich noch als Endstufe der in der Übergangsperiode vollzogenen Entwicklung betrachten läßt, in einem proportional kleineren Teil jedoch bereits ein Schritt in der Prinzipienänderung vollzogen wird, der in der Entwicklungslinie deutlich eine neue Qualität darstellt.

Innerhalb der individuellen Konzeptionen der stilistischen Richtungen gibt es unterschiedliche Tendenzen in die eine oder andere Richtung: So zeigt die Gestaltungsweise von Matisse beispielsweise durch Farbharmonien, die oft bis an die Grenze des Disharmonischen reichen, im Zusammenhang mit dem erhaltenen Gegenstandsbezug in den frühen und mittleren Schaffensperioden eine Zugehörigkeitstendenz zur Konzeption des 19. Jahrhunderts. Gehen wir dagegen über die französische Malerei hinaus, so finden wir in der speziellen Konzeption des deutschen Expressionismus den gleichen Abhebungsgrad verwirklicht. Die übersteigerte Heftigkeit der Farbwirkung, die auf dem expressiven Charakter der farbigen Beziehungen beruht, wird in einer Reihe von Werken nicht zu dem stabilisierten Gleichgewicht zurückgeführt wie bei Matisse.

...enso wie im Jugendstil, der in seinem weitaus größten ...il der Werke einseitig in die Konzeption des 19. Jahr-...underts gehört, in der individuellen Konzeption von Klimt, ... die tendenzielle Richtung zum 20. Jahrhundert größer ... ...ssen ... Charakter tragen die Spätwerke Monets ...anzo.

... der ... Kunstentwicklung fällt ebenso wie in der ...twicklung der sozial-ökonomischen Struktur eine Phasen-...verzögerung auf. Sowohl das Interesse für konzeptionelle ...ltungen der französischen Malerei der 2. und 3. Phase als ...ch eigenes Arbeiten auf dieser Grundlage sind erst um ...00 deutlich spürbar. Mit der konzeptionellen Haltung des ...ischen Expressionismus ist allerdings der Anschluß in ...nächster Frist hergestellt.

... der weiteren Entwicklung verlaufen die Kunstprozesse in ...r entwickelten kapitalistischen Ländern Europas auf Grund ...r angeglichenen sozial-ökonomischen Verhältnisse der ent-...wickelten Verkehrsverhältnisse synchron.

...s Bildbeispiele für die geschilderten 3 Phasen der Konzep-...onsveränderung in der Übergangsperiode von der feudalen ...r ... sozial-ökonomischen Struktur des Kapitalismus ...nnen gelten:

...Phase:

Claude Monet, "Impression, Sonnenaufgang", 1872, Paris
Es ist austauschbar mit
Claude Monet, "Mohnblumen", 1873, Paris
Claude Monet, "Die beflaggte Rue Montorgueil", 1878, Rouen
sowie mit Werken Renoirs oder anderer Impressionisten aus den 70er Jahren.

...Phase:

Georges Seurat, "Un Dimanche d' été a la Grande Jatte", 1884-1886,
Vincent van Gogh, "Nachtcafé in Arles", 1888, New York
Cézanne, Paul, "Badende Frauen", 1883-1887, Basel
Gauguin, Paul, "Die Frau mit der Blume", 1891, Kopenhagen.

3. Phase:

1. Henry Matisse, "Harmonie in Rot (Der Serviertisch)", 1908, übermalt 1909, Leningrad

   Es ist austauschbar mit

   André Derain, "Rebland im Frühling", 1905, Basel

   Maurice de Vlaminck, "Die roten Bäume", 1906, Paris.

2. Ernst Ludwig Kirchner, "Maler und Modell", 1907, Hamburg

3. Gustave Klimt, "Der Kuß", 1908, Wien

2.3. Beschreibung der angewendeten Prinzipien des Strukturbereichs Bildfarbe

2.3.1. Die Rolle der Prinzipien der Bildfarbe in der allgemeinen Gestaltungskonzeption der Periode

In der Mehrheit der Beispiele, die die stilistischen Richtungen in den 3 Phasen der Konzeptionsveränderung repräsentieren, haben wir spezielle oder auch individuelle Konzeptionen vor uns, in denen die Prinzipien des Strukturbereichs Bildfarbe eine dominante Rolle spielen.

Das trifft für die frühe impressionistische Phase nicht nur auf das Werk Monets zu, sondern auf die gesamte stilistische Richtung.

Der Impressionist unterdrückt nicht nur das vorstellige, begriffliche Element der gegenständlichen Farberfahrung (Lokalfarbe) zugunsten der reinen Sinneseindrücke. Diese Sinneseindrücke werden äußerst feinfühlig, im Hinblick auf eine sensibilisierte Farbübersteigerung aus den alltäglichen Farbeindrücken ausgewählt.

Künstleräußerungen belegen diesen Umstand ebenso wie Ergebnisse wissenschaftlicher Auseinandersetzungen mit der Farbauffassung von Künstlern aus dieser Zeit. (20)

Auch in den Beispielen, die die 2. Phase der Konzeptionsveränderung repräsentieren, sind die Prinzipien der Bildfarbe meist die auslösenden konzeptionellen Haltungen, mit denen die Prinzipien der anderen Strukturbereiche im Zusammenhang verändert werden.

ben der einheitlichen Dominanz der Prinzipien der Bildfar- sind die außerdem von den stilistischen Richtungen b e - [illegible] konzeptionellen Bestrebungen jedoch verschieden:

i Cezanne verbinden sich die betonten Prinzipien der Bild- rbe mit Veränderungsbestrebungen im Strukturbereich Bild- um, in der speziellen Konzeption des Neoimpressionismus [illegible] Prinzipien der Bildharmonie und -komposition. Van Gogh cht "die reine Farbe mit der Form zu verheiraten", d. h. un- ttelbar mit der Farbe zu zeichnen und so auch den impressio- nistischen Farbfleck in eine dynamische farbige Pinselschrift verwandeln, in der sich die in tiefer menschlicher Erregung lebten und erlittenen Dinge suggestiv ausdrücken. (21)

estrebungen in den gleichen Strukturbereichen führen Gauguin zum Begriff des "suggestiven Dekor", (22) einem Farbflächen- dekor, dessen Weiterführung bei Abschwächung der Suggestiv- rkung der Jugendstil vornimmt.

n der 3. Phase der Konzeptionsänderung um die Jahrhundertwen- e, in der der Umschlag in eine neue Konzeption erfolgt, nimmt ie Prinzipienverschärfung umfassenderen Charakter an und erfaßt [illegible] fast alle an der Abhebung des Bildes beteiligten Struktur- reiche in gleichem Maße.

ie Farbigkeit der Werke selbst bewirkt jedoch häufig durch gesteigerte Heftigkeit der intensiven farbigen Eigenwerte in ganz besonderes "Ins-Auge-Springen" der Prinzipien dieses rukturbereiches.

.3.2. Grad der Abgehobenheit und Charakter der farbigen Be- ziehungen in den Veränderungsphasen der allgemeinen Gestaltungskonzeption

r farbige Anmutungswert des Bildes, der innerhalb der 3 be- schriebenen Konzeptionsphasen mit steigender Heftigkeit ins iel gebracht wird, steht in engstem Zusammenhang mit der Ge- staltung des dialektischen Verhältnisses von Darstellungs- nd Eigenwert sowie mit der Art und Weise der Gestaltung der rbigen Beziehungen, die zunächst anhand der Auswahlbeispiele schrieben werden sollen.

s existieren zahlreiche Künstleräußerungen, die die Forde- ung, die Wirkung der Farbe gesteigert zu nutzen, als konzep- tionelle Haltung (Kunstwollen) ausweisen:

Hier seien nur die von Delacroix bereits postulierten und von den Künstlern dieser Periode aufgegriffenen Sätze genannt, ein Bild habe "in erster Linie ein Fest für die Augen zu sein", und "der Ausdrucksgehalt des Bildes müsse, noch ehe man Gegenstände erkenne, sich wie ein magischer Akkord aufzwingen." [23]

Innerhalb der einheitlichen Dominanz der Bildfarbe in der sich verändernden Konzeption sind in der Verhältnisgestaltung von Darstellungs- und Eigenwert der Farbe 3 deutliche Phasen zu erkennen:

Im 1. Beispiel Monets, "Impression, soleil levant", 1872 wird die Farbe als solche trotz der erhaltenen Funktion der Gegenstandsbeschreibung, die sie ausübt, bereits in einem hohen Maße bewußt gemacht. Das heißt, Darstellungs- und Eigenwert der Bildfarbe sind in ein relativ ausgewogenes Verhältnis gebracht worden und liegen in solcher Weise als gestalterische Lösung den Prinzipien der Bildfarbe zugrunde.

Jede im Bild verwendete Farbe ist gegenständlich (darstellerisch) begründet. Als Wasser, Himmel, Dunst, Sonne und deren Spiegelung sind sie nicht einmal ungewöhnlich. Soweit sie sich jedoch auf die konkreten Objekte des Hintergrundes, Hafenanlage, Schiffe und Stadt sowie auf die Boote im Gegenlicht bezieht, gehört die im Bild gewählte Gegenstandsfarbe diesen Objekten in der Realität nur in einer Sondersituation an. Die Verblauung im Dunst der aufgehenden Sonne widerspricht der menschlichen Seherfahrung nicht. Sie wird vom Künstler gewählt, um mit der damit ermöglichten Vereinheitlichung und Geschlossenheit in der Gesamtfarbigkeit für die Bildfarbe eine Steigerung der Eigenwerte der Farbe zu erreichen, ohne den Gegenstandsbezug aufzugeben. Noch wird die Steigerung des Farbigen nicht als auffällige Übersteigerung der Objektfarben angestrebt, sondern sie wird innerhalb der impressionistischen Hellfarbigkeit als Sondersituationen, die fast ausschließlich auf Beleuchtungsgegenständen gegründet sind, motiviert.

Gibt insgesamt zu, daß ohne Widerspruch zur "vorstellungsmäßig gewußten Objektfarbe" (Gedächtnisfarbe), die Farben der einzelnen Bildobjekte zu großen farbigen Zonen zusammengeschlossen werden.

er farbige Grundakkord Blau/Orange, der hier in grund-
ätzlich hellen, überwiegend reinen aufgehellten Tönen,
ber auch in vergrauten ebenfalls aufgehellten Misch-
önen der beiden Grundfarben angewendet wird, ist in den
ontrastverhältnissen harmonisch gestaltet, so daß er mit
er psycho-physischen Wirkung des Angenehmen verbunden
ird.

amit weist dieses Werk Monets aus den 70er Jahren in der
rt seiner farbigen Beziehungsgestaltung bereits die Hal-
ungen auf, die der Impressionismus in seiner Weiterent-
icklung in den 80er Jahren weiter ausbaut. Andere Werke
er 70er Jahre basieren in der Art und Weise der Gestal-
ung des farbigen Zusammenhangs nicht auf gleich voll-
ommener Harmonie und Geschlossenheit. Da sie die Dar-
tellung des Tageslichts, des Atmosphärischen einbezie-
en und in der Komposition relativ Zufälliges betonen,
ehören eine Reihe impressionistischer Werke dieser Zeit
n eine andere Abhebungsstufe als das hier zugrunde ge-
egte Werk Monets, das nach den angewandten Prinzipien
er Bildfarbe sich zwischen den Abhebungsstufen 3 und 4
ewegt.

eitrag zum allgemeinen Inhalt

ie farbige Gestaltung der Einzelbilder bewegt sich inner-
alb der Grenzen dieser beschriebenen Prinzipien der Bild-
arbe. Sie trägt zur Gesamtaussage, die durch diese Kon-
eption vermittelt wird, in der Richtung bei, die in einer
ewissen Heiterkeit zu sehen ist, die harmonisch wirkende
länge nutzt, mit diesem Reiz aber auch sich flüchtig ver-
ndernde Erscheinungen der Objektfarben darstellt.

rinzipien, die den beschriebenen Abhebungsgrad mit einem
harakter farbiger Beziehungen verbinden, der auf Harmo-
ie, Geschlossenheit des Farbzusammenhanges und Hellfarbig-
eit beruht, sind besonders in der Lage, Stimmungen zu
bermitteln, sich wandelnde Eindrücke wiederzugeben, die
ber alle in einer ganz bestimmten Sichtweise angesiedelt
ind.

ine Haltung zur Bildfarbe, die die Dramatik der farbigen
ell-Dunkel-Beziehungen fast völlig ausschließt, die in
hren farbigen Harmonien den Bereich der sanfteren kälte-
en Blautöne bevorzugt, die Farbe von der Gegenstandsbe-
chreibung so weit entlastet, daß diese freier wird, die
[illegible] zu berücksichtigen, die-
se aber wiederum durch die grundsätzliche Aufhellung in
chranken hält, übermittelt gleichzeitig mit den verfei-
erten Farbreizen den Eindruck des flüchtig Problemlosen.
urch die Gesamtkonzeption, auf der diese Bilder beruhen,
ird allerdings ein weit konfliktreicherer Kunstinhalt
[illegible]

[illegible] abschließend noch einmal die individuel-
[illegible] Formung, dessen Prinzipien in Strukturbe-
[illegible] ebenso das gleiche Verhältnis von Darstel-
ungs- und Eigenwert aufweisen, so fällt auf, daß von
[illegible] in Übereinstimmung mit den Prinzipien der
odernen Erkenntnispsyche eine größere Eindringlichkeit im
ortrag der Darstellung angestrebt wird.

In der 2. Phase der Umbruchperiode ist in den zugrunde
[illegible] Beziehungen im Verhältnis von Darstellungs- und
igenwert der Farbe weiterhin zugunsten des Eigenwerts
erändert.

[illegible] Maler, in dem die gestalterischen Be-
[illegible] der stilistischen Richtung des Neoimpressio-
[illegible] ausgeprägt sind, zeigt inner-
[illegible] des beibehaltenen Einsatzes der Farbe zur Gegenstands-
[illegible] eine Steigerung des farbigen Eigenwerte durch
[illegible] Farbmischung der Farbflecken
[illegible] Auge des Betrachters. Die Leinwand selbst ist mit rei-
[illegible] ungetrübten Farbflecken bedeckt, für deren Mischung
[illegible] Regeln befolgt werden, die eine Trübung der Farb-
[illegible] ausschließen.

nachfolgenden überein:

> "Sie behandeln das Farbproblem fast ausschließlich unter dem Gesichtspunkt der immanenten Harmoniegesetze. Obwohl der gegenständliche Inhalt ihrer Malerei, der Art und der ihm beigemessenen Bedeutung nach, sehr verschieden ist - Hoelzel ist bis zum "gegenstandslosen" Bild vorgestoßen, Serusier malt unter anderem Mythen und Legenden - sehen sie in ihren Theorien vom Gegenstand und seiner Darstellung völlig ab; sie fragen nicht, wie die Erscheinungsweise der Farben sich ändert je nach dem Gegenstand, auf den sie bezogen sind, wieweit die Harmonieverhältnisse sich dabei ändern und durch welche Mittel ihre Wirkung gewahrt werden könnte. Sie untersuchen die Farbe so, als ob der Maler nur mit Flächenfarbe (im Sinne von Allesch), mit idealen Farben, jedenfalls mit Farben gleicher Erscheinungsweise zu tun hätte." (24)

...den Grad der Ähnlichkeitsverhältnisses der Bildfarbe ...r Farbe der Wirklichkeitserscheinung in der Weise fi... ...ert, daß ohne Widerspruch zur Farberfahrung der Wirk...lichkeit die Eigenwerte gut zur Geltung gebracht werden ...nnen. Daß die selbgenügsamen Farbtheorien sich auf ...e Eigenwerte konzentrieren, wollen wir in der Weise ...edeutet wissen, daß auf der Grundlage eines noch selbst...verständlichen, nicht in Frage gestellten Gegenstandsbe...zuges der Bildfarbe die Steigerungsmöglichkeiten der Eigen...werte durch entsprechende Gestaltung der farbigen Bezie...hungen im Interesse der Künstler standen.

...ie Intervallehren, die die komplementären Kontrastge...setze als Teil beinhalten, sind praktische Mittellehren ...zur Verwirklichung dieser Prinzipien.

...n der Beschreibung der Abbildungs**grade** in der "Spezifik", ...ie durch die jeweilige Verhältnisgestaltung von Darstel...lung und Eigenwert realisiert werden, lautete die ent...sprechende Formulierung: Das Verhältnis ist so gestaltet, ...daß keiner der beiden Aspekte über den anderen dominieren ...könnte oder wesentlich in seinen voraussetzenden Wirkungs...bedingungen durch den anderen eingeschränkt würde.

...Eine solche Fixierung des Verhältnisses liegt auch den ...späteren Bildtafeln der 2. Phase der Umbruchperiode zu...grunde. In jeweils anderer Weise ist in den gewählten Wer...ken Cezannes, van Goghs, Gauguins aus dieser Zeit bei ...beibehaltenem Darstellungswert der Eigenwert so zur Gel...tung gebracht, wie es der Stufe 4 entspricht.

...ie Beschreibung der Bildfarbe in dem Werk von Goghs ...Kirche von Auvers", das mit dem hier zugrunde gelegten ...austauschbar ist, leitet Berger mit der Feststellung ein:

"Beginnen wir mit der Beobachtung, daß van Gogh die Farbe der Gegenstände nicht grundlegend ändert: der Himmel ist blau, das Kirchendach rot, das Gras grün, die Glasfenster blau.

wenn auch die Farbtöne im großen und ganzen gewahrt wurden, wirken sie durchaus nicht wie Farbtöne der Natur." (25)

Diese grundsätzlich neue gewonnene Übereinstimmung der Bildobjektfarben mit den in der menschlichen Vorstellung fixierten Farben dieser Objekte in der Realität, die zwar überhöht im Bild vorgetragen wird, ist auch in den Spätwerken Gauguins und Cezannes enthalten.

Eine solche Haltung zu den Bildobjektfarben, die der begrifflichen Fixierung der menschlichen Farberfahrung (Gedächtnisfarbe, Lokalfarbe) noch entspricht, sich aber von der Wirklichkeitserscheinung dieser Objektfarben durch Überhöhung bereits abhebt, führt zu einer Bildfarbe (als Gesamtheit aller Objektfarben auf dem Bild), die von der Wirklichkeitserscheinung in einem Grade abgehoben ist, der in dem von uns zugrunde gelegten System von 7 Abhebungsstufen die Stufe 4 ausmachen würde (Stufe 4).
Diese Haltung führt außerdem dazu, daß der verschiedenartige Übergang der farbigen Beziehungen, der in den individuellen Konzeptionen angestrebt wird, ungestört verwirklicht werden kann.

Bei van Gogh haben wir innerhalb fast ausschließlich intensiv gesteigerter Farbtöne solche Farbspannungen verwirklicht, die im Sinne der farbtheoretischen Farbkontraste zu einem komplementären Ausgleich führen. Auf dem Werk van Goghs "Das Café am Abend" bezogen, das ebenfalls mit dem hier gewählten Werk austauschbar ist, formuliert Itten, "daß expressives Empfinden sich in aufwühlender Ausdruckskraft niederschlägt." (26)
Bei dem hier gewählten Beispiel von Goghs, "Nachtcafé in Arles" von 1888, ist die Beschreibung seiner Absicht bezeichnend:

"Ich versuche mit Rot und Grün die schreckliche Leidenschaft der Menschen auszudrücken. -
Rot ist eine Farbe, nicht wörtlich wahr vom Standpunkt des Realismus,

der Augentäuscher, aber eine suggestive Farbe, welche eine Bewegung des glühenden Gefühls ausdrückt.
Ich versuchte auszudrücken, daß das Café ein Ort ist, wo man verrückt werden und Verbrechen begehen kann.
Ich versuchte es durch den Gegensatz von zartem Rosa, Blutroter und dunkelroter Weinfarbe, durch ein süßes Grün und Veronesergrün, das mit Gelbgrün und hartem Blaugrün kontrastiert.
Dies alles drückt eine Atmosphäre von glühender Unterwelt aus, ein bleiches Leiden, die Finsternis, die über den Schlafenden Gewalt hat." (27)

Bei Gauguin überwiegen die in der Buntkraft (Pawlick) stärksten Farben, wodurch die Eindringlichkeit der emotionalen Ansprache an den Betrachter steigt.
Daß diese Heftigkeit der Wirkung ganz gezielt die psychophysiologische Wirkung bestimmter farbiger Intervalle und auch dominanter, bildbestimmender Einzelfarben ausnutzt, belegen Äußerungen Gauguins über die "suggestive Kunst", die er anstrebt.

Die Beschreibungen der Ausdrucksabsicht, die mit dieser heftig gesteigerten Farbigkeit bewirkt werden soll, erhellt den Zusammenhang der Prinzipien der Bildfarbe mit dem Lebensgefühl, zu dessen konkreter Formulierung sie dienen, insofern die Aussage vom Einzelbild auf die Konzeption übertragbar ist.

Im Beispiel Cézannes ist das Ähnlichkeitsverhältnis zur farbigen Wirklichkeitserscheinung mit dem eben beschriebenen gleichzusetzen.
Es beruht auf einem gleichen Verhältnis von Darstellungs- und Eigenwert der Farbe, jedoch auf einen anderen Charakter der farbigen Beziehungen, der sich nicht auf Expressivität, sondern prinzipiell auf Harmonie in den farbigen Spannungsverhältnissen gründet.
Besonderes Anliegen sind hier die aneinander anschließenden Farbnuancen, die als Modulationen die angestrebte [illegible]lichkeit rein aus den Raumwerten der Farbe verwirklichen.

nd unter Opferung des scharf konturierten gegenständ-
ichen Umrisses zu einer farbigen Geschlossenheit führen.
ie farbige Geschlossenheit beruht bei Cezanne auf be-
ondere reichhaltiger Farbnuancierung, die im Zusammen-
ang mit den gewählten emotional stark wirksamen Farb-
ualitäten (bevorzugt wird Farbton) zu hoher Vollkommen-
eit geführt wird.

"Malen bedeutet, Farbempfindungen registrieren und sie organisieren. - Dann wären die Bilder Konstruktionen vor der Natur.
Nach der Natur malen, bedeutet aber nicht, das Objekt kopieren, sondern Farbeindrücke realisieren." (28)

s sind bruchstückhafte Äußerungen, die sein Verhältnis ur Wiedergabe der Wirklichkeitserschein in Verbindung it der farbigen Bildorganisation andeuten.

ie Werke der 3. Phase der Konzeptionsänderung, die um 900 gleichzeitig die A u s g a n g s b a s i s der onzeption des 20. Jahrhunderts darstellt, zeigen in be-ug auf die Verhältnisgestaltung von Darstellungs- und igenwert wiederum eine neue Stufe:

ie Beispiele des französischen Fauvismus und frühen deut-chen Expressionismus zeigen wiederum eine Steigerung der igenwerte, die nunmehr nur noch auf Kosten der darstelle-ischen Funktion der Farbe in bezug auf die Objektkenn-eichnung erreicht werden kann. Die Eigenwerte haben den orrang über die Darstellungswerte erlangt. Die Beispiele eigen die stärkste mögliche Überhöhung gegenständlich mo-ivierter Farben. In dieser Beschreibung entsprechen sie er Stufe 2. Sie sind in bezug auf den gekennzeichneten egenstand zwar denkbar, in ihrer Überhöhung jedoch nahe m Widerspruch. In Einzelobjekten ist der Widerspruch zur arberfahrung in bezug auf das Objekt in vielen Werken voll-ogen, aber diese Objekte sind nicht bildbestimmend.

chlagsschatten, Licht- und Schattendarstellungen durch Far-
e zur Verbildlichung des Körperhaften sind in den Beispie-
en nur rudimentär vorhanden. Die Objektfarben sind flächen-
aft gesetzt. Farbig reiche Nuancierungen werden nicht ange-
trebt.

ie Bildfarbe als Gesamtheit aller farbigen Objekte ist von
er Wirklichkeitserscheinung bereits entschieden abgehoben.

ie Beziehungen, die die Bildobjektfarben in dieser Über-
teigerung miteinander eingehen, werden von Matisse genaue-
ens erwogen und dahingehend fixiert, daß unter Einschluß
issonanter Einzelbeziehungen innerhalb der intensiven gegen-
tändlich motivierten Farbflächen ein harmonischer Gesamt-
lang entsteht. Soweit die Wirkung der in-Beziehung-treten-
en Einzelfarben beeinträchtigt wird, entscheidet sich Matisse,
ie gegenseitige Beeinflussung durch Konturlinien zu vermin-
ern. Die Balance einer g e r a d e n o c h ausgewogenen
armonie auf der Stufe betonten Eigenwerts, der mit der Farb-
rfahrung der Objekte noch in Einklang gebracht werden kann,
st Hauptaspekt der Prinzipien der Bildfarbe seiner indivi-
uellen Konzeption.

n den Werken der Brücke finden wir die Farbbeziehungen ex-
ressiven Charakters innerhalb stark überhöhter Objektfarben
ngestrebt, die den Widerspruch zur Wirklichkeitserscheinung
n sich bergen. Nicht mehr das auswiegende Bedenken der dis-
onantischen Teilbeziehung der Objektfarbe zur Nachbarfarbe
nd ihres harmonischen Ausgleichs im Ganzen, sondern die ge-
enseitige Steigerung zu einer heftigen Eindringlichkeit des
anzen steht im Mittelpunkt. Die farbigen Spannungsbeziehun-
en können in ihrer Expressivität sowohl harmonischer als auch
isharmonischer Art sein.

owohl bei Matisse als auch im Beispiel der Brücke ist die
urchgängige Intensität der Farbigkeit das vereinheitlichende
oment, das durch seine Ähnlichkeit das Aneinanderschließen
er Bildobjektfarben ermöglicht. Farbvereinzelungen finden
ich nicht in den prinzipiellen Bestrebungen. Sie sind den
rinzipien der genannten Schulen fremd.

e Vielschichtigkeit der farbigen Beziehungen in den ge-
nnten Werken ist deutlich auf die Beziehungsherstellung
erhalb intensiver Farbtöne eingegrenzt, also reduziert.
rbige Hell-Dunkel-Beziehungen werden fast ausschließlich
rch die spezifische Eigenhelle der intensiven und reinen
rbtöne verwirklicht. Wesentliche Beziehungen, die sich
s darstellerischen Funktionen ergeben, sind weggefallen.
esiell in dem Beispiel der Brücke wird die Beziehung einer
jektfarbe zur Nachbarfarbe in ihrer bereits losen Objekt-
ndung fast zur verselbständigten F a r b b e z i e h u n g ,
terstützt durch die Prinzipien des Bildraumes, der die über-
bten Objektfarben sowohl in Objekten und Umraum nutzt, um
e Flächigkeit des Bildes zu betonen. Soweit noch Räumlich-
it angestrebt wird, liegt sie nicht im Einsatz der Farbe.

r das Beispiel der Brücke wäre zu ergänzen, daß auch der
terialcharakter der Farbe sichtbar gemacht wird - nicht im
nne illusionistischer Stoffschilderung, sondern als tenden-
elle Verselbständigung der Farbe als Malmaterial.

t der steigenden Abwendung von der Wirklichkeitserschei-
ng wird ein Beitrag zu einem allgemeinen Inhalt der Kunst
leistet, der auf eine größere Beunruhigung im Weltgefühl
ndeutet. Diese Beunruhigung findet so ihren gestalterischen
ederschlag.

er läßt es sich ohne Mühe nachweisen, daß die hier beschrie-
nen, auf die französische Malerei zutreffenden Phasen der
nzeptionsveränderung, die hier speziell innerhalb der Prin-
pien der Bildfarbe beobachtet wurde, in anderen entwickel-
n kapitalistischen Ländern Europas einen anderen zeitlichen
f genommen haben, die Tendenz der Vergrößerung der Abge-
benheit innerhalb der Prinzipien der Bildfarbe ist jedoch
erall vorhanden. Nach 1900 wird zudem in den meisten Ländern
bestem Falle ein etwa angeglichener Stand erreicht.

fällig ist die Tatsache, daß auch Weiterentwicklungen ein-
l neuausgebildeter stilistischer Richtungen die Tendenz der
rgrößerung der Abgehobenheit aufweisen.

deutlichsten wäre diese Tatsache an der Veränderung der speziellen konzeptionellen Haltung der Schule des Impressionismus verfolgbar. Monet erzielt in seinen 1920 - 22 geschaffenen Werken Abhebungsgrade, die unter Beibehaltung farbiger Harmonie fast bis an die Grenze der Gegenstandslosigkeit vordringen. Die Steigerung der Eigenwerte bei Bonnard weist durchaus die gleiche Richtung auf wie die allgemeine Konzeptionsentwicklung, wenn seine Prinzipien auch fest innerhalb der Gegenstandsbezogenheit verbleiben.

[illegible].3. Zusammenfassung

In der Etappe kapitalistischer Entwicklung im späten 19. Jahrhundert, die durch den rapiden Abbau der Trinität in der sozial-ökonomischen Struktur und durch den Abbau der Interessenvertretung der breiten Volksmassen gekennzeichnet ist, haben die Prinzipien der Bildfarbe in der Gestaltungskonzeption der Malerei Frankreichs und Deutschlands folgende Merkmale:

- Die 3 Phasen der genannten Entwicklungsetappe zeigen eine als Prozeß verfolgbare, ebenfalls in 3 Etappen vor sich gehende Steigerung der angestrebten Abhebungsgrade.
- Das Verhältnis von Darstellungs- und Eigenwert der Bildfarbe wird sehr schnell zu einem gleichgewichtigen Verhältnis geführt, in dem die Möglichkeiten der Farbe als bildkonstituierendes Element der Malerei als Gattung zu hohen Entfaltungsmöglichkeiten gelangen und demzufolge auch einen hohen Rang in der Gesamtkonzeption einnehmen. Die 3. Entwicklungsphase der Gestaltungskonzeption verschiebt das Verhältnis von Darstellungs- und Eigenwert der Bildfarbe weiterhin zugunsten der Eigenwerte, die damit erstmals eine Dominanz erlangen, so daß in den Prinzipien der Bildfarbe nunmehr eine Abgehobenheit angestrebt wird, die der gesamten Toleranzbreite der menschlichen Farberfahrung widerspricht.
- Die genannten Abhebungsgrade werden jedoch generell innerhalb erhaltener Gegenstandsbezüge entfaltet und halten sich im Rahmen stark überhöhter Farbigkeit.

[illegible] farbigen Beziehungen werden als gesteigert [illegible] beziehungen innerhalb des gesamten Zeitraumes [illegible] farbigen Geschlossenheit geführt. Erst [illegible] zeigt in [illegible] Tendenz [illegible] sen.

Die geringere Verpflichtung gegenüber der [illegible] lichkeitserscheinung führt innerhalb der [illegible] farbigen Beziehungen zu einer Vielfalt [illegible] Haltungen. Sie enthalten jedoch die [illegible] Tendenz, einen farbigen Ausgleich auf der [illegible] hohen [illegible]

Die 3. Phase zeigt in dieser Richtung eine [illegible]

1. zu grundsätzlicher Expressivität der [illegible] gen, die auch Disharmonien einschließt, sowie
2. zur Reduzierung des Beziehungsreichtums [illegible] strebte Dominanz der farbigen Eigenwerte, [illegible] intensivster Farbigkeit vollzogen wird, [illegible] gerweise ein Wegfall eines Teils anderer [illegible] beziehungen verbunden ist.

Die Veränderung beginnt in der 1. Phase bei [illegible] erreicht schließlich die Stufe 5.

[illegible] Allgemeingültigkeit der Richtung der [illegible] der Umbruchphase kann von uns nicht als zufällig [illegible] den. Vielmehr stellen wir einen Bezug zu dem in [illegible] hteter Veränderung begriffenen herrschenden Weltverh[illegible] [illegible]

Aussagen zum Weltverhältnis der [illegible]

[illegible] historisch kurze Zeitraum von 1870 - 1900 [illegible] Übergang vom Kapitalismus der freien Konkurrenz [illegible] zum Imperialismus, den wir [illegible] ischen Ländern als durchgesetzt ansehen können. Dieser [illegible] ch geht mit entsprechenden einschneidenden Veränderungen in [illegible] sozial-ökonomischen Struktur der Gesellschaft einher.

Das der sozial-psychologischen Sphäre angehörende Weltgefühl reagiert darauf mit Zeichen starker Beunruhigung. Die Umwertung aller Werte löst Verunsicherung aus, die deshalb eine auffällige Breitenwirkung erreicht, weil breitere Bevölkerungsschichten in die soziale Umstrukturierung einbezogen - im doppelten Sinne des Wortes - betroffen sind.
Den Beginn der Umbruchperiode finden wir noch eng an die wesentlichen Merkmale der vorigen Periode angeschlossen.
Die Borgeoisie beginnt, die volkstümliche Verkleidung ihrer Ideale abzustreifen, konnte sich jedoch noch eine kurze Dauer mit der Gloriole des Fortschritts umgeben.
Die 70er Jahre werden noch von einer gewissen "Hochstimmung" in den herrschenden Gedanken, in der gesellschaftlichen Psyche beherrscht, die die technischen und industriellen Fortschritte der Industrieproduktion und Verkehrsverhältnisse, die Verlagerung der Schwergewichte in den Machtverhältnissen reflektiert und damit das Elend der Massen und die anarchischen Züge des Kapitalismus übertönt. Entsprechendes finden wir im französischen Impressionismus besonders ausgeprägt.
Diese Weltsicht zeigt sich jedoch deutlich a n d e r s als die der ernsthaften naturzugewandten Malerschule von Barbizon.

> "Natürlich darf man nicht glauben, daß die Gesellschaft der siebziger Jahre ihre Lebensempfindungen in den Bildern der Impressionisten wiedererkannte, ..., aber das Bewußtsein, daß im Impressionismus eine Lebensauffassung Bild geworden war, das die eigene zeitgenössische Lebensführung ästhetisch überhöhte, gewinnt von Jahr zu Jahr Raum und greift von Frankreich nach den anderen europäischen Ländern aus." (29)

Im Schatten dieser dominierenden Weltbejahung lassen sich jedoch schon Zeichen der Unruhe, der beginnenden Umwertung von bisher als ewig gültig angesehenen Werte bemerken. Die sozialökonomischen Veränderungsprozesse, die der Umbruch von der trivitären zur dualen Struktur der Klassenbeziehungen mit sich brachte, waren verkettet mit der Aushöhlung der ideologischen Wertvorstellungen des Bürgertums.

> "Plötzlich gerieten die Standpunkte und Annahmen, die diesen Lebensstil trugen, in den unterirdischen Schichten ins Gleiten ... Um 1890 bereits hatte sie Lebensempfindung und Stilausdruck weitgehend verändert." (30)

zweite Phase der Umbruchperiode weist diese Anzeichen [illegible] Unsicherheit der auf Erfahrung begründeten und als [illegible]er geglaubten Werte auf, läßt Zweifel aufkommen und [illegible] die erste Welle der Beunruhigung aus.

"In dieser Grenzzone gab es viel Einsamkeit, Trauer und abstrakte Wut. In dieser Zone wurden Leben vorgeführt, wie die phantastischen Dramen van Goghs oder Verlaines oder [illegible] oder Gauguins. Oder die schreckliche Einsamkeit Cezannes ..." (31)

[illegible] Gesellschaftssystem bezogen, kann Werner Hofmann [illegible] Darstellung abschließen:

"Damals wurde die menschliche Haltung des tragischen Künstlers exemplarisch vorgelebt und gehört noch immer zu unserem Bild von Künstlern." (32)

[illegible] immer wird in der herrschenden Kunst dieser Gesellschaft [illegible] künstlerische Entsprechung zu einer feindlichen, den menschlichen Interessen fremden Welt formiert.

[illegible] Phase der Umbruchperiode kommt das Gefühl der Beunruhigung und Verunsicherung in gesteigerter Form.

[illegible] die Jahrhundertwende hat die Unruhe im "gesellschaftlichen [illegible]" einen weit größeren Umfang angenommen. Kein entwickeltes Land entging ihr. Sie wird zum fixen Begriff:

"Wir sprechen von einer Fin-de-siecle-Stimmung um die Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert." (33)

Thomas Mann [illegible] findet für diese Stimmung den [illegible] [illegible]griff die "Untergangs-Tendenz" als Ausdruck unbestimmter Zukunfts[illegible], deren Inhalt für die unterschiedlichen sozialen [illegible]ssen und Schichten ganz verschieden ist. (34)

Verallgemeinert kann gesagt werden, daß die letzte Etappe des [illegible]italismus vor dem endgültigen Eintritt in das imperialistische Stadium durch den Abbau aller Charakteristika des progressiven Kapitalismus gekennzeichnet ist.

"... die von der Bourgeoisie verkündete Idee von der Freiheit der Persönlichkeit offenbarte sich in der gesellschaftlichen Praxis als die Freiheit der kapitalistischen Ausbeutung. Die Idee der Gleichheit aller Bürger trat als die Gleichheit der Warenbesitzer in Erscheinung, die Idee der Brüderlichkeit aller Menschen als Kampf aller gegen alle." (35)

"Die Renaissance, v o r der die sichtbare Wirklichkeit [illegible], ist nunmehr endgültig zu Ende, denn diese Wirklichkeit liegt jetzt h i n t e r dem Menschen. Eine Epoche sinkt endgültig zurück." (36)

Soweit in dieser Zeit neue ideologische Werte die alten ab-
lösen, beginnt sich eine Abwendung von der Welt, begleitet
von schmerzlich empfundener Stimmung, breitzumachen.
Die Unabänderlichkeit, mit der der Zustand den Individuen
und Gruppen dann entgegentritt, wenn sie ohne Einsicht in
die gesellschaftlichen Entwicklungsgesetzmäßigkeiten sind,
wird mit unterschiedlicher Art des Reagierens, die aufbe-
gehrende aber ungerichtete Aktivitäten sowie passiv-elitä-
ren Genuß am Leiden einschließt, doch letztendlich als Un-
abänderlichkeit postuliert. Auf diese Weise erfüllen diese
ideologischen Wertsetzungen ihre soziale Funktion.
Im herrschenden Weltverhältnis wird ein Menschenbild mehr
und mehr aufgegeben, das im Menschen die verändernde Kraft
seiner eigenen Umstände sieht.

3.5. Thesen

Den inhaltlichen Beitrag, den die Prinzipien der Bildfarbe
zu dem auf sozial-ökonomischen Grundlagen beruhenden, hier
kurz angerissenen Weltverhältnis in seiner ästhetisch-künst-
lerischen Konkretisierung leisten, haben wir für die 1. Phase
der Umbruchperiode auf der S. angedeutet. Sowohl die Hei-
terkeit, die von den aufgehellten reinen Farbtönen als Stim-
mungsträger in harmonischer Beziehungsbildung ausgeht, als
auch der verwirklichte Grad der Erscheinungstreue, der den
farbigen Eigenwerten bereits einen erhöhten Rang beimißt,
können die im Weltverhältnis angelegte Hingabe an den flüch-
tigen Sinnenreiz repräsentieren, bedeuten.

Die beginnende Beunruhigung der 2. Phase können wir in der
Entfernung von der Wirklichkeitserscheinung repräsentiert se-
hen, die durch Farbüberhöhung im Rahmen möglicher Objektfar-
ben ausgedrückt wird. Die gesteigerte Intensität des Farbigen,
die die Farbe als eigenständige Qualität (Eigenwert) mehr ins
Bewußtsein bringt, ermöglicht eine starke emotionale Ansprache,
sozusagen ein heftiges Herantragen der aufwühlenden Ausdrucks-
färbung der - wie auch immer gestalteten - farbigen Spannungs-
beziehungen an den Betrachter.

In 3. Phase zeigt die Farbüberhöhung in gesteigerter Heftig-
keit,

hrhält somit die Farbenskala auf intensivste Werte ein
d kann in dieser Expressivität, die bereits Tendenzen der
sonanz als Klang und Farbvereinzelung einschließt, als
sdruck des stärker beunruhigten Weltverhältnisses gedeutet
rden, das den Umschlag in eine neue Qualität schon andeu-
t.

Die Prinzipien der Bildfarbe in der Gestaltungskonzeption der Kunst des Imperialismus in der Etappe von 1900 - 1950 in vergleichender Gegenüberstellung zu den gesellschaftlichen Verhältnissen in den entwickelten kapitalistischen Ländern Europas

1. Charakter der sozial-ökonomischen Struktur im Zeitraum von 1900 - 1950 in den entwickelten kapitalistischen Ländern Europas, Art und Weise der Interessenvertretung der Volksmassen durch die herrschende Klasse

e Ausführungen zum Charakter der sozial-ökonomischen Struk-
r des Imperialismus wurden in den Anhang verlegt. Sie nehmen
e Seiten 21 - 42 ein.

ammenfassend wird hier wiederholt:
e Eigentums- und Sozialstruktur des Imperialismus ist durch
nen kraß diesen Antagonismus gekennzeichnet. Die Lenkung
d Leitung der Gesellschaft im Interesse der herrschenden
asse beruht auf der direkten Entgegensetzung zu den wesent-
chen Interessen der breiten Volksmassen.
merkungen zum herrschenden Weltverhältnis finden sich auf
n Seiten 41/42 des Anhanges.

2. Bemerkungen zur Bildauswahl

e Gestaltungskonzeption, die den am Beginn des 20. Jahrhun-
rts entstandenen Werken der Malerei speziell in Frankreich
d Deutschland zugrunde liegt, haben wir im Abschnitt 3 die-
s Kapitels als Endpunkt künstlerischer Formveränderung im
sammenhang mit bestimmten gesellschaftlichen Veränderungen
r Umbruchphase von 1870 - 1900 beschrieben.

e Steigerung der Abhebungsgrade von der Wirklichkeitserschei-
ng war das wesentlichste Veränderungsmerkmal der Gestaltungs-
nzeption der Malerei.

In dieser Etappe die Wirklichkeitsdarstellung im künst-
lerischen Abbild nie aufgab und die Organisiertheit der Bild-
mittel und Faktoren im Zusammenhang und Übereinklang mit
der jeweiligen Wirklichkeitsabbildung anstrebte. Die Prinzi-
pien im Strukturbereich Bildfarbe hatte in dieser
Entwicklung zu gezielter Nutzung farbiger Wirkungsmög-
lichkeiten wie zum intensivsten Vortrag aller Objektfarben,
zur Dominanz des Eigenwerts über den Darstellungswert
der Gegenständlichkeit geführt, basierend auf einer ent-
sprechenden Organisiertheit der farbigen Beziehungen.

Parallellauf zu vergrößerter gesellschaftlicher Beunruhi-
gung, die sich auf sozial-ökonomische Veränderungsprozesse
bezog, bot sich eine Steigerung farbiger Eigenwerte im
Sinne farbiger Stimmung bis zu suggestivem und expressivem,
auch dem Gegenstandsmotive nicht schonendem Einsatz heftig über-
steigerter Bildfarbe gezeigt.

Bei diesem Prozeß wurde die Absicht nicht aufgegeben, daß mit
der Steigerung des Farbigen zugleich der Wirklichkeitsbezug
des Bildgegenstandes unterstützt bzw. sogar verstärkt
werde.

Diese Absicht und Haltung liegt der farbigen Überhöhung van
Goghs, Gauguins zugrunde und wird auch vom Fauvismus und Ex-
pressionismus beibehalten. Die Bildfarbe verbleibt im wesent-
lichen tendenziell überhöhter, vom zufälligen Erscheinungsbild
abstrahierender Objektfarben, die den dargestellten Wirklich-
keitsausschnitt durch voll zur Geltung gebrachte farbige Wir-
kung interpretieren, keinesfalls aber ihm widersprechen sol-
len.

Eine Weiterführung in der angeschlagenen Richtung ist nicht
denkbar ohne qualitative Konsequenzen in bezug
auf den inhaltlichen Beitrag der Bildfarbe.

Andererseits ist nach der hier vertretenen Hypothese der Nicht-
gegenständlichkeit der künstlerischen Form auf Grund der Inhalt-Form-
Dialektik in Zusammenhang mit dem im 20. Jahrhundert "rein"
hervortretenden kapitalistischen dunklen Antagonismus in den
sozial-ökonomischen Verhältnissen

und mit der forciert einsetzenden Polarisierung der Klassenverhältnisse eine ganz e i n s c h n e i d e n d e Veränderung der Gestaltungskonzeption der Malerei zu erwarten.

Unter diesem Aspekt verfolgen wir die herrschende Kunst auf dem Gebiet der Malerei in einigen entwickelten Ländern Europas.

Innerhalb ausgebildeter stilistischer Richtungen, spezieller Konzeptionen, die in Frankreich und Deutschland eine bestimmte Verbreitung gefunden hatten, ist eine Veränderung innerhalb der stilistischen Merkmale aufzufinden, die im Strukturbereich Bildfarbe an Grenzen heranreicht, die einen qualitativen Umschlag im inhaltlichen Beitrag bewirken.

Die im Abschnitt 3 dieses Kapitels als Endphase der trinitären Konzeption beschriebenen Bildbeispiele könnten ergänzt werden durch:

1. Henry Matisse, "La Lecture", 1906, Paris
2. Henry Matisse, "Interieur a Collioure", 1905, Ascona
3. André Derain, "Personages dans un pré", 1906, Paris.

Bereits im 1. Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts werden die Veränderungsbestrebungen im künstlerischen Wollen so groß, daß sie sich in den Grenzen "alter", bereits ausgeprägter stilistischer Richtungen nicht mehr ausdrücken können.

Eine generelle Konzeptionsänderung ist nunmehr notwendig, um einem anderen künstlerisch-ästhetischen Weltverhältnis in einer adäquaten Form Ausdruck zu verleihen.

Entsprechende Bestrebungen sind nach 1900 in allen europäischen Ländern an der Tagesordnung. Sie sind in ihrer Zielorientierung gleichgerichtet, wenn sie sich auch unter Betonung der Prinzipien unterschiedlicher Strukturbereiche realisieren.

Werke des Kubismus, Futurismus, Konstruktivismus, Orphismus und des Sturm-Expressionismus können diese Bestrebungen gleichermaßen belegen. Sie zeichnen sich einheitlich dadurch aus,

s die hergestellten Elementbeziehungen sich von der darge-
ellten Wirklichkeitserscheinung lösen, sich verselbständi-
n und auf diese Weise die Abgehobenheit von der Wirklich-
itserscheinung vergrößern.

r Betrachtung der Prinzipien der Bildfarbe können zugrunde
legt werden:

Franz Marc, "Rehe im Wald", 1913/14, Ried
Georges Braque, "Violon und Krug", 1909/10, Bale
Robert Delaunay, "Les Fenetres simultanes", 1911, Paris
Pablo Picasso, "Die Fräulein von Avignon", 1906/07, New York
Hoelzel, "Anbetung", 1913/14, Stuttgart.

n entscheidender Schritt auf dem Wege zur Negierung der
irklichkeitserscheinung im künstlerischen Bild ist in den
enannten Werken, die meist eine spezielle Gestaltungskonzep-
ion repräsentieren, getan.

erden die Beispiele als Werke einer Phase der Entwicklung der
staltungskonzeption der Malerei der imperialistischen Gesell-
chaft angesehen, so ist festzustellen, daß sie in relativer
itzeitlichkeit und Geschlossenheit in den meisten europäi-
chen Ländern anzutreffen ist.

m historischen Verlauf wurde der Schritt zur völligen Negie-
ung der Wirklichkeitserscheinung im künstlerischen Abbild
on verschiedenen Künstlern fast gleichzeitig aus dieser vor-
andenen konzeptionellen Haltung fast in logischer Konse-
enz gegangen. Werke der "abstrakten Malerei" repräsentie-
n u. a. die voll ausgeprägte Konzeption der monopolisti-
chen Entwicklungsetappe des Kapitalismus. Werke mit hohen
ehungsstufen bleiben jedoch während der gesamten Phase in
leichberechtigter Weise neben ihnen gültig. Diese Werke, die
n Schritt der Wirklichkeitsnegierung nicht aufweisen, sich
doch durch große Abgehobenheit auszeichnen, entspringen oft
s "abstrakten" Werken der individuellen Konzeption eines
ndlichen Künstlers. Beide haben daher für uns als konkrete Re-
isierungen der allgemeinen Gestaltungskonzeption der Etappe
00 - 1950 als Untersuchungsgrundlage der Prinzipien der Bild-
enen Wahrhaftigkeit.

... "abstrakten Malerei" sind im zeitlichen Verlauf der genannten Etappe zu großer Dominanz in der quantitativen Verbreitung gelangt.

...e dominante Erscheinung in der Malerei des entsprechenden ...litischen Abschnitts sind außerdem Werke des Surrealismus, ...e also d r i t t e wesentliche Konkretisierung der allgemeinen Gestaltungskonzeption der imperialistischen Ära von ...00 - 1950 darstellen.

... ergänzen daher unsere Untersuchungsbeispiele durch folgende Werke:

... Piet Mondrian, "Tableau I", 1921, Bale
... Wassily Kandinsky, "Composition", 1914, New York
... Paul Klee, "Villa R.", 1919, Bale
... Giorgio de Chirico, "Le Vacinateur", 1915, New York
... Salvadore Dali, "Brennende Giraffe", 1935, Bale
... René Magritte, "Die Flut", 1931,
... André Masson, "Enfants Mangeant un Poisson" 1928, Bern.

3 Beschreibung der angewendeten Prinzipien des Strukturbereichs Bildfarbe

3.1. Die Rolle der Prinzipien der Bildfarbe in der allgemeinen Gestaltungskonzeption der Etappe

... sich als herrschende Kunst der monopolistischen Etappe durch ... Vielfalt spezieller Konzeptionen auszeichnet, so daß die ausgewählten Bildbeispiele jeweils für eine Gruppe von Werken stehen, ist über die R o l l e der Prinzipien der Bildfarbe in der allgemeinen Gestaltungskonzeption der Etappe keine einheitliche Aussage zu treffen.

... der Kreis von Werken, die in bezug auf die Prinzipienverwendung im Strukturbereich Bildfarbe (im Zusammenhang mit gestalterischen Veränderungen) die Traditionslinie der tendenziellen Steigerung der Intensität der Objektfarben fortsetzen. ... bis zu einer Verselbständigung farbiger ...mittel kommt, und sich in Übereinstimmung mit den Prinzipien der anderen Strukturbereiche weit von der farbigen ... [illegible] entfernen.

...ff' die dominante Rolle der Prinzipien der Bildfarbe in ... Konzeption nach wie vor zu.

... sind durch das Werk Hoelzels "Anbetung" repräsentiert. ... frühen Werken Kandinskys, Nackes und auch Marcs wird eben... als bei der Suche nach neuen künstlerischen Ausdrucksmög... lichkeiten für das veränderte ästhetische Weltverhältnis den ...nzipien der Bildfarbe ein hoher Rang beigemessen.

... gleiche trifft für Delaunay zu, der bei der Veränderung ...iner individuellen Konzeption die Dominanz der Prinzipien ... Bildfarbe nie aufgibt.

...egen stehen im italienischen Futurismus sowie im Kubismus ... zwei spezifischen Konzeptionen innerhalb der allgemeinen ...nzeption der entsprechenden Zeit die Prinzipien anderer ...rukturbereiche im Mittelpunkt der Suche nach einem adäqua... bildnerischen Ausdruck für die veränderte "Epochepro...matik", die die Veränderung des ästhetischen Ideals und ...it alle Bestrebungen bestimmt, neue Inhalte durch neue ...men zu gestalten.

... Futurismus ist vordergründig auf eine veränderte Haltung ... Strukturbereich Bildbewegung gerichtet. In bezug auf die ...setzung der bewegten Objekte der Wirklichkeit in das sta... sche Bild wird eine besondere Art der Abbildung der Bewe... - gestützt auf Rhythmik der Farbformbeziehungen - ange... ...bt, die sich von vorher vertretenen Haltungen im Bereich ... Bildbewegung, die die Bildstatik betonten, unterscheidet.

... Kubismus maß den Prinzipien der Bildform neben den Prin... ...ien des Bildgegenstandes und des Bildraumes in den Anlie... ..., die neuen Gehalte durch eine neue Bildgestalt auszudrük... , eine entscheidende Rolle zu, wobei auf den Einsatz inten... ...er Farbigkeit zunächst verzichtet wurde.

...ter neuerem sich die Werke dieser speziellen Konzeption ...ch einen Einsatz der Bildfarbe aus, der eine größere emo... ...nale Intensität durch die Farbe, gegründet auf kräftigere ...btöne, erreicht.

...nach gibt der Abstraktionsvorgang, der in der speziellen ...zeption der "abstrakten Kunst" zur Negierung der Wirklich... ...tserscheinung als Bildgegenstand führt,

[illegible]cht notwendigerweise von der Farbe aus. Oft stehen Probleme der Objektformung im Mittelpunkt. Allerdings sind innerhalb dieser Konzeption als gefestigte Haltung später sehr oft die Prinzipien der Bildfarbe im Zusammenspiel mit der Organisation der Spannungsbeziehungen Angelpunkt individueller [illegible]ller Haltungen.

Die "befreite Farbe" ist eines der Stichwörter, unter denen die [illegible] Negierung der Wirklichkeitserscheinung im Bild von ihren praktischen und theoretischen Vertretern verteidigt wurde.

Die spezielle Konzeption des Surrealismus, die in bezug auf die Prinzipien der Bildfarbe einen gewissen Sonderfall darstellt, hat ebenfalls andere Schwerpunkte.

Die hergestellten Objektbeziehungen dienen nicht der Sinnerstellung, sondern wirken dieser entgegen. Die Prinzipien der Bildfarbe haben in dieser speziellen Konzeption zumeist eine untergeordnete Funktion, indem sie auf der Stufe relativ hoher Annäherung an die Wirklichkeitserscheinung eine Art Suggestivwirkung durch hervorgehobene Farbigkeit bewirken, die den Eindruck des Unwirklichen unterstützt und den durch die [illegible] Körperräumlichkeit hervorgerufenen Eindruck bloßer Nachbildung wirklicher Objekte dämmt.

Konnten wir im vorigen Abschnitt dieses Kapitels speziell in der [illegible] Malerei der Umbruchsperiode (1870 - 1900) [illegible] der Prinzipien der Bildfarbe in allen drei [illegible]sänderung sprechen, während das Verhältnis von Darstellungs- und Eigenwert der Farbe sich in Richtung gesteigerter Abgehobenheit durch Verselbständigung der Eigenwertig[illegible], stellen wir jetzt in den ausgewählten [illegible] einen u n t e r s c h i e d l i c h e n Rang der Prinzipien der Bildfarbe in den speziellen oder individuellen [illegible] fest. Dagegen ist über das Verhältnis von Darstellungs- und Eigenwert, wie es in den Prinzipien fixiert ist, und damit über den Grad der Abgehobenheit von der farbigen Wirklichkeitserscheinung eine e i n h e i t l i c h e [illegible] zu treffen.

...der Aspekt soll nunmehr im Mittelpunkt der Beschreibung ...hen, wobei gleichzeitig auf den Charakter der farbigen ...ziehungen zu achten sein wird.

3.2. Grad und Charakter der Abhebung

...e als Einleitung zu dieser Etappe ausgewählten Bildbei...spiele von Matisse und Derain bieten die Möglichkeit, als ...Fortsetzungen der gestalterischen Bestrebungen des späten ... Jahrhunderts angesehen zu werden. Sie sind gleichzeitig ...Ausgangsposition bei der Herausbildung der Gestaltungskonzep...te des 20. Jahrhunderts. Als solche Beispiele erweisen sie ...ch speziell im Strukturbereich Bildfarbe durch gestalteri...sche Ansätze, die später prägnanter formuliert in den Werken ...auftreten. Da alle Bildobjektfarben, den Figuren oder dem ...Hintergrund angehörend, gleichermaßen farbig übersteigert ...nd, kommt es zu einer tendenziellen Verselbständigung der ...farbigen Beziehungen. Zwar sind die Farbbeziehungen gleich...zeitig auch gegenständliche Beziehungen; da der Eigenwert ...jedoch derartig über die gegenständlich beschreibende Funk...tion (Darstellungswert) der Farbe dominiert, dominieren als ...Folge die Beziehungen der Farbformen über die Beziehungen der ...Bildobjekte. Zumindest ist die gegenseitige Konkurrenz auf die...ser Stufe verwirklicht.

...e Bildbeispiele der voll ausgebildeten Konzeption des ... Jahrhunderts zeigen in den angewendeten Prinzipien des ...Strukturbereiches Bildfarbe eine ins Auge springende Verstär...kung der Verselbständigung der farbigen Beziehungen. Eine wei...gehende Umkehrung des Verhältnisses von Darstellungs- und ...Eigenwert in Richtung des Eigenwertes, der Betonung der Farbe ...s eigenständige, vom Gegenständlichen unabhängige Qualität ...t die Grundlage. Die Loslösung der Beziehungen, die die far...bigen Elemente miteinander eingehen, von den Bildobjekten ist ...e Folge, unabhängig vom Charakter der farbigen Beziehungen, ...r in harmonischer, expressiver, disharmonischer Art ent...der auf der Basis von Isoliertheit der Objektfarben unter...einander oder der verwirklichten Geschlossenheit des Farb...zusammenhanges grundsätzlich angestrebt werden kann; daher

die Beziehung zur farbigen Wirklichkeitserscheinung in
ser allgemeinen Konzeption durch hochgradige Abgehoben-
it gekennzeichnet. Die Bildfarbe ist mit der Erfahrung
cht in Einklang zu bringen, sie ist wirklichkeitsfremd.

ar weisen die gewählten Beispiele in dieser Hinsicht weit-
nende Differenzen auf, sie sind dennoch unter dieser ein-
tlichen Aussage zusammenzufassen, die auf alle zutrifft.
re Unterschiede sind Differenzen in den Grenzen dieses
meinsamen Merkmals.

s Werk Adolf Hoelzels "Anbetung" führt zu der Konsequenz
r Verselbständigung der Beziehungen, die die Objektfar-
n miteinander bilden, indem die Farbigkeit des Bildgegen-
andes in stärkster Überhöhung mit dem Mittel höchstmög-
cher Steigerung der farbigen Intensität angestrebt wird.
e farbigen Kontraste, die die Bildobjektfarben bilden,
nd durch Ähnlichkeit der Intensität so verwandt als mög-
ch gemacht, zumal sie jeweils komplementäre Spannungen
lden, deren Ausgleich, auf gegenseitiger Forderung beru-
nd, wahrnehmungspsychologisch begründet ist. In ihrer
ngenverteilung im Bild und in der Verwendung des Kalt-
rm-Anteils widerstreben sie der vollen Harmonie, sie sind
gressiv. In der charakterisierten Weise fassen die gegen-
indlich deutbaren Farbformen in diesem Bild mehrere Ob-
kte als Gruppe zu einer Farbform zusammen und zerstören
bei die individuelle Gliederung der Einzelfiguren.
n weiteren Bildfiguren ist die erste Gruppe durch farbi-
Kontraste getrennt. Diese sind durch ihre Objektfarben
den Hintergrund gebunden, dessen Objektfarbe der Figuren-
rbe stark angenähert wurde, so daß diese Ähnlichkeit stär-
r wirkt als das auf Komplementärkontrast beruhende Ver-
ndtschaftsverhältnis zur Parallelgruppe. Die farbigen Be-
ehungen im Bild treten, obwohl sie noch an Objekte gebun-
n sind, stärker als Beziehungen von Farbformen in Erschei-
ng und weniger als Beziehungen farbiger Objekte.

ist zu diesem Werk zu ergänzen, daß im Rahmen bereits in
f genommener Verselbständigung der Farbbeziehungen eine
r starker Spannungen beruhende Geschlossenheit

ller Farbformen untereinander zu einem Farbganzen ver-
bunden ist, dessen Zusammenhalt auf Farbverwandtschaft
Kontrast und Ähnlichkeit) aufbauend, organisiert ist. Die
arbflächen selbst sind in sich nuanciert, die Beziehungs-
ildung der Farbformen untereinander und zum Ganzen werden
lso innerhalb einer relativ reichhaltigen Skala "ausgewo-
en". Die letztgenannten Aspekte waren für Hoelzel selbst
ualitätskriterien, die er als Forderung an die Organisiert-
eit jedes Bildes stellte. In unserer Betrachtung erweisen
ie sich als Teil seiner konzeptionellen Haltung, seiner
rinzipien im Bereich Bildfarbe. Für die Gestaltungskon-
eption der spätbürgerlichen Malerei der 60er Jahre sind sie
icht mehr charakteristisch, hätten auch nicht mehr als Qua-
litätskriterien Anwendung finden können.

er gleiche Grad der Verselbständigung farbiger Beziehungen
rifft für ein Werk der speziellen Konzeption des Kubis-
us zu. Zwar werden die farbigen Beziehungen hier prinzipiell
nnerhalb einer ganz anderen Farbenskala gestaltet. Sie ist
m Vergleich zu der Auffassung Hoelzels in der Intensität
er Farbigkeit weit zurückgenommen. Da der Materialcharakter
tärker ins Spiel gebracht wird, kommt eine Verselbständigung
er Farbe im Rahmen der Bildwirkung auch in dieser Bindung an
ebrochene Farbtöne zur Geltung.

in weiteres ausgewähltes Beispiel, Franz Marcs Werk,
"Rehe im Walde", bringt den Eigenwert der Farbe - wiederum
en Hoelzelschen Prinzipien vergleichbar - durch intensive
arbigkeit zur Geltung. Zwar finden wir in den Farbformen
icht ausschließlich die intensivsten Töne einer Farbe als
...., sondern reiche Abstufungen nach gering getrübten und
...res benachbarten Farbtönen hin, die jedoch alle so ge-
ählt sind, daß sie das Aufleuchten im Bereich des intensiven
arbtons gesteigert zur Geltung bringen. In der gleichen Wei-
e er, lassen sich die zum Teil noch auf einen Gegenstand be-
ogenen Farbformen gegenseitig zu einer intensiv wirksamen
esamtfarbigkeit. Diese ist in der anteilmäßigen Verwendung
er kalten und warmen Farbtöne

...s der Farbbrechungskontraste im Sinne eines ausgewo-
...nen Gleichgewichts konzipiert, das jedoch durch die
...rchgängige Intensität der Einzelfarben einen expres-
...ven Charakter hat. Die eindringliche Wirkung wird durch
...e Ungewöhnlichkeit der Objektfarben (blaues Reh) ins
...rchenhafte, Unwirkliche getrieben. Die Gesamtwirkung,
...s von der geschilderten Farbigkeit ausgeht, suggeriert
...ne "schöne Unwirklichkeit", die vergessen läßt, daß sie
...f der Basis von Objektfarben beruht, die von unserer Er-
...rung schon weit entfernt sind. Sowohl die Märchenhaftig-
...t der Wirkung, als auch das Anknüpfen an Farberfahrungen
...wie es im dominierenden Grün für den Wald oder im getrüb-
...n Rot des Rehkörpers assoziativ ermöglicht wird, verhin-
...n zu einem gewissen Grade, daß der Widerspruch zur Wirk-
...chkeitserfahrung abwehrendes Befremden auslöst.

...e Beschreibung gestalterischer Tatbestände hat in den Prin-
...pien der Bildfarbe, wie sie Franz Marc vertritt, einen ho-
...n Grad der Aufgehobenheit zu konstatieren. Das Verhältnis
...n Darstellungs- und Eigenwert der Farbe ist weitgehend
...r Dominanz des Eigenwertes verschoben. Die farbigen Be-
...ehungen verselbständigen sich, indem sie sich von den Ob-
...ktformen lösen.

...Ähnlicher Weise zeigen weitere Beispiele spezieller Kon-
...ptionen dieser Zeit trotz großer Unterschiede in der Hal-
...ung zur angestrebten Gesamtfarbigkeit und im Charakter des
...gestrebten Farbzusammenhangs hohe Abhebungsgrade der Bild-
...rbe durch eine Gestaltung von Darstellungs- und Eigenwert
... ihrem Verhältnis zueinander, die den Eigenwert weit über
...e darstellerische Funktion der Farbe dominieren läßt.

...meinsam ist dem Charakter der Prinzipien der Bildfarbe
... dieser Etappe, daß sie weitgehend einen geschlossenen
...sammenhang der gegenständlich noch deutbaren Farbformen an-
...rebt. Weiterhin setzt sich die Wirkung der farbigen Be-
...ehungen in ein Verhältnis zum dargestellten Gegenstand.

diese letztgenannte Möglichkeit entfällt in den Werken, die den Bezug zur Wirklichkeit im Bildgegenstand völlig negieren, in den Beispielen, die die "abstrakte Kunst" repräsentieren. Der Grad der Verselbständigung der farbigen Beziehungen hat hier ein Maximum erreicht.

Die Farbe wird als Farbe wirksam, jeder darstellerischen Funktion entkleidet. Das Verhältnis von Darstellungs- und Eigenwert ist also in einem seiner Extremfälle fixiert. Da sich auf dieser Stufe der Abgehobenheit von der Wirklichkeitserscheinung noch immer Farbformen miteinander in Beziehungen setzen, wenn diese auch keine wirklichen Gegenstände mehr nachahmen, ist ein räumliches Hintereinander und auch Übereinander im Sinne einer Überdeckung durch die Auswirkung der Farbtöne darstellbar. Ebenso entsteht aus der Tatsache, daß die Farbflächen durch ihre Begrenzungen als Formen miteinander in Beziehung treten, die Möglichkeit, assoziativ Gegenständlichkeit in diese Formen zu deuten. Alle Werke haben das gemeinsame Merkmal geringster Ähnlichkeit zur farbigen Wirklichkeitserscheinung innerhalb des Strukturbereichs Bildfarbe. Der spezifische Charakter der farbigen Beziehungen in den Werken der "abstrakten Kunst" trägt zur speziellen Inhaltsfunktion bei. Die Mehrzahl der individuellen Konzeptionen, die das gemeinsame Merkmal der Negierung des Wirklichkeitsabbildes aufweisen, streben im hier zugrunde liegenden Untersuchungszeitraum im Unterschied zum darauffolgenden eine bewußte Geordnetheit der farbigen Beziehungen an. In der Mehrzahl der Werke wird eine Eindeutigkeit und prägnante Ausgewogenheit in der Gestaltung der Elementbeziehungen untereinander und zum Ganzen angestrebt, die sich in farbigen Klängen realisiert. Mit der Wirkung dieser Farbklänge ist ein allgemeinster Beitrag zur Aussage gegeben. Wir sehen in der Tatsache, daß sich die farbigen Beziehungen nicht mehr zu einer abgebildeten Gegenständlichkeit in Beziehung setzen müssen, eine Reduzierung der Vielschichtigkeit in der Beziehungsgestaltung, in der auf gegenständliche Aussagen über die Wirklichkeit anhand der Wirklichkeitsdarstellung verzichtet wird.

esor Faktor korrespondiert mit einer weiteren Tatsache,
s nämlich die auf die Gattungsspezifik der Malerei ge-
ndete Betrachtererwartung von abgebildeter Gegenständ-
hkeit durch die Negierung des Wirklichkeitsabbildes
iskiert wird. Besonders die abstrakten Werke aus der
Hälfte des 20. Jahrhunderts, deren Schöpfer mit der
letzung der Erwartung von Gegenständlichkeit rechnen
ten, schufen diesem Umstand einen Ausgleich.

re gestalterischen Bestrebungen gingen dahin, die farbi-
n Beziehungen zur Harmonie zu führen und im Sinne des
ien Gleichgewichts zu ordnen. Durch den Wegfall des Ge-
standsbezugs bieten sich hierzu fast schrankenlose Mög-
hkeiten. Auf die vielfältigste Weise werden daher die
ihrer Endkonsequenz gleichen, nämlich ausgewogenen far-
gen Beziehungen in den individuellen Konzeptionen ver-
klicht. Es ist eine andere Frage, daß der Kunstmarkt da-
beiträgt, die Vielgestaltigkeit der Möglichkeiten auf
esem Gebiet zu forcieren.

relativ extrem unterschiedene Werke in bezug auf die
staltung des Farbzusammenhanges werden hier Kandinskys
mposition" und Piet Mondrians "Tableau I" aufgeführt.
de belegen in dem Verhältnis von Darstellungs- und Eigen-
rt der Farbe höchste Abgehobenheit von der Wirklichkeits-
scheinung. In der Art und Weise der Gestaltung des Farb-
sammenhanges zeigen sie große Unterschiede. Das Werk Mon-
ans fügt die extrem vereinfachten Farbformen auf der
ndlage überbetonter Isoliertheit der Einzelflächen zu
nem Ganzen, einem farbigen Beziehungsgefüge zusammen,
auf "berechneter" Balance beruht. Die Begrenztheit der
dfläche ist die Grundlage dafür, daß sich die Farbflä-
n trotz ihrer gegenseitigen Isoliertheit zu einer Ge-
twirkung überhaupt noch binden. Jeder Einzelfarbe ist
Eigenwirkung selbständig erhalten, erwirkt mit dem Mit-
der Trennung und starken Konturierung, ihre angenäherte
ligkeit und Intensität sind es, die über die weißen Flä-
n hinweg die Vergleichbarkeit durch Ähnlichkeit ermöglichen.

Auf der Basis größter Vereinfachung (Reduzierung) der farbigen Beziehungen wird hier ein ausgewogenes Kunstwerk geschaffen. Wenn hier von einem farbigen Zusammenhang gesprochen wird, so ist allerdings festzustellen, daß dieser auf dem Ausgleich höchster Spannungen beruht, der sozusagen farbige "Gewichte" in extremer Weise ausbalanciert. Demgegenüber zeigt das Werk Kandinskys eine auffällige Reichhaltigkeit in den Einzelfarben, die miteinander in ein Verhältnis gebracht werden. Auch die Einzelflächen weisen innere Differenziertheit und Abwandlung auf. Vielfältigste Farbrichtungs- und Hell-Dunkel-Kontraste unter Einbeziehung von Schwarz und Weiß werden miteinander ins Verhältnis gesetzt. Im Zusammenhang mit den Prinzipien der Bildform bietet diese Gestaltung des Farbzusammenhangs zahlreiche assoziative Möglichkeiten und vermittelt den unbedingten Eindruck der Dynamik farbiger Formen.

Als Grunderscheinung sind im Bereich der Bildfarbe auch Leistungen in individuellen Konzeptionen aufzufinden, die gattungsspezifische Grenzen innerhalb dieses einen Strukturbereichs berühren. Es sind dies Werke von Malewitsch "Welle auf dem All" oder "Weißes Quadrat auf weißen Grund", wo die Konstellation farbiger Beziehungen aufgegeben wird, oder Werke des Dadaismus oder auch von Hans Arp, wo begonnen wird, das traditionelle Bildmaterial (Farbstoff) durch farbige Materialien der Umwelt zu ersetzen. Farbige Beziehungen werden allerdings in diesen Beispielen verwirklicht.

Innerhalb der beschriebenen Gemeinsamkeiten, die in ihren jeweiligen Unterschiede nicht ausschließen, bewegen sich auch andere Werke, die die allgemeine Konzeption der imperialistischen Kunst in der 1. Hälfte des 20. Jahrhunderts repräsentieren.

Verselbständigung der farbigen Beziehungen

Steigerung verfolgt wurde, ist zu

höchsten Grad der Verselbständigung in

die gegenseitige Bezogenheit der far-

zum Ganzen im Sinne eines ausgewogenen Zusammenhanges
r Mittelpunkt der Prinzipien der Bildfarbe blieb.

bewußte Zerreißung dieses Zusammenhanges innerhalb der
lichkeiten der begrenzten Bildfläche sowie die Ersetzung
ßter Beziehungsgestaltung durch Betonung des Zufälligen
farbigen Nebeneinander werden als prinzipielle Haltun-
im Bereich der Bildfarbe nicht angestrebt.

mmenfassung der bisherigen Aussagen:
ste Abgehobenheit ist als Merkmal allgemeingültig. Sie tritt
in Verbindung mit harmonischen, vor allem aber expres-
en und teilweise disharmonischen farbigen Klängen, die
rhalb eines spannungsreichen Farbzusammenhanges wirken.
so ist als gemeinsames Merkmal hervorzuheben, daß durch
hohe Betonung der Eigenwerte die Möglichkeiten der Wir-
voll gesättigten Farbtons in der Mehrzahl der indivi-
llen Konzeptionen stark zur Geltung gebracht werden
er Formierung des inhaltlichen Beitrages durch die Prin-
en der Bildfarbe.

Werke, die der speziellen Konzeption des Surrealismus
hören, zeigen im Strukturbereich Bildfarbe andere Prin-
en als die bisher für die allgemeine Konzeption geschil-
en. Generell sind sie durch einen weit höheren Grad der
herung an die Wirklichkeitserscheinung gekennzeichnet.
hier zugrunde gelegten Bildbeispiele sind so gewählt,
in ihnen deutlich wird, daß der realisierte Grad der
herung an die Wirklichkeitserscheinung nicht einheitlich
Er reicht von hochgradiger Annäherung in dem aufge-
ten Werk Magrittes bis zu weit geringerer bei Chirico.
Verhältnis von Darstellungs- und Eigenwert ist in je-
Fall so fixiert, daß die darstellerische Funktion der
e überwiegt. Aber auch in Werken geringer Abgehobenheit
Prinzipien der Bildfarbe sind die farbigen Beziehungen
estaltet, daß der Eigenwert der Farbe in einem gewissen
seine Geltung behält.

as Werk Chiricos "Le Vaticinateur", das ebenso wie das ildbeispiel Magritts eine Licht-Schatten-Abwandlung der bjektfarbe aufweist, zeichnet sich durch eine Ausgewählt-eit der Bildobjektfarben aus, die miteinander in Beziehung esetzt, die Hervorgehobenheit der farbigen Situation be-onen und trotz der überdeutlichen Körperraumlichkeit der bjekte Befremden auslösen. Das Phantastische, Unwirkliche er Situation wird durch die Prinzipien der Bildfarbe nicht leichartig in allen individuellen Konzeptionen des Surrea-ismus unterstützt. Vielmehr beruht das Alptraumhafte man-her Werke und individueller Konzeptionen auf der schein-aren Wirklichkeitstreue der Objektfarben der monsterhaften ebilde und ihres Aktionsraumes.

ie Surrealisten vermeiden die an die Darstellung des Atmo-phärischen geknüpfte farbige Vereinheitlichung, die der irklichkeitserscheinung nahekommt. Die Objektfarben gera-en dadurch in eine gewisse Beziehungslosigkeit (Farbver-inzelung), wie sie auch in der Spätgotik in Deutschland uffällt.

war gibt es im Surrealismus auch von dieser Feststellung bweichungen. Eine Farbganzheit in ihrer vollen Ausprägung, ie sie Hetzer für das 16. Jahrhundert konstatiert, wird icht angestrebt.

erallgemeinern läßt sich:
er Surrealismus verwendet dissonante Klänge, bzw. er stört as Zustandekommen von Klängen. Beide Arten von Dissonanz erden nicht laut und aufdringlich zur Wirkung gebracht, a sie grundsätzlich in Farbqualitäten vorgetragen werden, ie durch Trübungen, Abdunkeln und Aufhellen in ihrer in-ensiven Wirkung zurückgenommen sind. Dieser Umstand wird llerdings durch die Ausdehnungsfläche, die den Objektfar-en zur Verfügung gestellt wird, wieder umgekehrt.

ie hier zugrunde gelegten Bildbeispiele sind nach Abhebungs-raden und Charakter der Prinzipien der Bildfarbe den Ab-ebungsstufen 2 - 4 zugehörig.

ürde der inhaltliche Beitrag der beschriebenen Prinzipien er Bildfarbe isoliert gesehen werden, wäre eine relativ eltzugewandte Bildgesamtaussage zu erwarten. Trotz der ausgewiesenen Abhebungsstufen der Prinzipien der Bildfarbe ist ie Abgehobenheit des Bildes, das durch die systemhafte Verbundenheit der Prinzipien aller Strukturbereiche der Konzeption zustandekommt, sehr hoch, wirklichkeitsfremd.

s wird an dieser Stelle deutlich, daß der inhaltliche Beitrag der Prinzipien der Bildfarbe nur im Zusammenwirken mit em inhaltlichen Beitrag den Prinzipien der [illegible] -liche ie Endaussage [illegible].

in "weltzugewandter" inhaltlicher Beitrag der Prinzipien der ildfarbe kann mit der Gesamtaussage nur dann identisch werden, wenn der inhaltliche Beitrag der Prinzipien der anderen trukturbereiche in die gleiche Richtung zielt. Demgegenüber önnen diese gleichen Prinzipien der Bildfarbe innerhalb iner Gesamtheit von Gestaltungsprinzipien, die auf Wirklichkeitsabgehobenheit hinzielen, durch ihren entgegengerichteten nhaltlichen Beitrag die Endaussage modifizieren.

n den Werken des Surrealismus haben wir eine gegenläufige endenz der inhaltlichen Beiträge vor uns. Die prinzipiellen altungen des Strukturbereiches Bildgegenstand, im Beispiel [illegible] auch die prinzipielle Haltung des Strukturbereichs ildraum, wiegen den Beitrag zur Realitätsnähe der Prinzipien er Bildfarbe nicht nur auf, sondern bewirken, daß die Gesamtkonzeption [illegible] eine starke Entfremdung von der Realität ausdrückt.

ie spezielle Konzeption des Surrealismus ist ein besonderes estandteil der allgemeinen Konzeption dieser Periode. Ihr nhaltlicher Beitrag ist eindeutig. Wie die übrigen speziellen onzeptionen des [illegible] ist sie geeignet, das herrschende [illegible].

[illegible] Zusammenfassung der Prinzipien der Bildfarbe der Gesamtkonzeption der Etappe

n [illegible] Imperialismus, mit seinen [illegible] Klassenerhältnissen, in denen die herrschenden Verhältnisse

Interessen der Volksmassen diametral entgegengerichtet
, gehören der Gestaltungskonzeption der Malerei Prin-
ien der Bildfarbe an, die durch folgende Merkmale gekenn-
ichnet sind:

Im Strukturbereich Bildfarbe werden Prinzipien vertreten,
die die höchsten in der Malerei möglichen Grade der Ab-
gehobenheit von der farbigen Wirklichkeitserscheinung
anstreben. Sie beginnen historisch mit dem vollzogenen
Widerspruch zur Farbe der Wirklichkeitserscheinung, der
nicht mehr auf Einzelobjekte beschränkt bleibt. Daran
schließt sich bald die völlige Negierung der Wirklich-
keitserscheinung an.

Im Verhältnis von Darstellungswert und Eigenwert der Bild-
farbe dominieren stets die Eigenwerte, teilweise sind die
darstellerischen Funktionen der Bildfarbe in bezug auf
Wiedergabe der Wirklichkeitserscheinung völlig negiert.

In den farbigen Mengenbeziehungen und Lokalisierungsgrund-
sätzen, ob gegenständlich oder ungegenständlich wird vor-
wiegend Ausgewogenheit angestrebt. Innerhalb des Farb-
zusammenhanges gibt es die Tendenz zu größter Spannung
zwischen den Farbfigurationen sowie auch die entgegenge-
richtete Tendenz zu größerer Geschlossenheit, realisiert
durch eine entsprechende Gestaltung der farbigen Verteilungs-,
Quantitäts- und Nachbarschaftsverhältnisse auf der Basis von
Ähnlichkeit und Kontrast.

In der Haltung zum Charakter der farbigen Spannungsbezie-
hungen innerhalb des ausgewogenen Zusammenhanges existiert
größte Vielfalt, die sich allerdings in den Grenzen hält,
die dadurch gegeben sind, daß die Möglichkeiten des Farbigen
niemals in krasser Übersteigerung voll genutzt werden.
Die Variation des Farbigen im Bild liegt nicht im Bereich
des künstlerischen Wollens.

Auffällig ist die Tendenz, die farbigen Beziehungen, soweit
der Gegenstandsbezug nicht negiert ist, losgelöst und auf
Kosten des Gegenständlichen zu realisieren, zu verselbständi-
gen. Dominant ist neben der harmonischen

Entfaltung der farbigen Spannungsbeziehungen die expressive Spannungsbeziehung der Farben, die mit Farbreduzierung und Farbüberhöhung in engstem Zusammenhang steht.

Die beschriebenen Prinzipien der Bildfarbe sind den Stufen 1 – 7 zuzuordnen.

4. Aussagen zum Weltverhältnis der ersten Periode imperialistischer Entwicklung

Die herrschende Ideologie des imperialistischen Gesellschaftssystems sowie die als zweite Kultur vorhandene Wertung vom Standpunkt der Unterdrückten sind Reflexionen, in denen sich die Angehörigen der Klassen des krassen Konflikts der gesellschaftlichen Verhältnisse bewußt werden.

In der Wertung von der Seite der Herrschenden erscheint der Zustand als das Gemäße, als unabänderlich, als das So-seinsollende, als rechtens und als schön.

Wir haben zur Kennzeichnung des Weltgefühls, das diese Züge trägt, nur einige Aussagen aus den zahlreichen Belegen gewählt, die dazu zu finden sind. Sie sind von den Autoren z. T. auf Kunst und zum Teil auf die Gesellschaft bezogen. Die Parallelität ihres Inhalts spricht für sich.

Das herrschende Weltverhältnis findet seinen Ausdruck in der Idealsetzung eines Daseins,

> "... worin der Genießende ... sich als ein nur vergängliches, wesenlos sich austobendes Individuum betätigt und ebenso die fremde Sklavenarbeit ... und darum den Menschen selbst, also sich selbst als ein aufgeopfertes nichtiges Wesen weiß, wobei die Menschenverachtung als Übermut, als ein Wegwerfen dessen, was hundert menschliche Leben fristen kann ... erscheint.
> Die Bestimmung des sich nur zum Genuß preisgebenden, untätigen und verschwendenden Reichtums, ... der die Verwirklichung seines Unwesens, seiner Laune und willkürlich bizarren Einfälle weiß, ... der also zugleich sein Sklave und sein Herr, zugleich großmütig und niederträchtig, launenhaft, dünkelhaft, eingebildet, fein, gebildet, geistreich ist – dieser Reichtum hat noch nicht den Reichtum als eine gänzlich fremde Macht über sich selbst erfahren; er sieht in ihm vielmehr nur seine eigene Macht ..." (37)

Diese Äußerung von Karl Marx, die während der Auseinandersetzung mit den Entfremdungserscheinungen entsteht, kann be[illegible] das Ganze charakterisieren.

lfred Kurella prägt in der Erörterung der gleichen Erscheinung den Begriff: "Entleerung der Beziehungen".

"So ist das Klima des "Dolce vita" mit dem grauen Elend im Nacken, das so entsteht. Es ist eine Welt "nichtiger Wesen", ... in der auch die Menschen leer werden, in der aber auch Angst aufkommt, plötzlich in der Nacht oder am hellen Tage - Lebensangst.
Nicht umsonst sind Langeweile (Kierkegard) und Angst (Heidegger) Modeworte der zugehörigen Philosophie." (38)

"Hinter dem Gefühl und der Ahnung der Bedrohung durch eine anonyme, unfaßbare Entfremdung steht die Wirklichkeit einer weitgehenden Entleerung des Lebens der Menschen in der spätbürgerlichen Gesellschaft. Diese manchmal in Entmenschung übergehende Verarmung entspringt einem ganz konkreten und verständlichen gesellschaftlichen Vorgang." (39)

"Die Kunst stellt diese Welt als "Chaos gedoppelter, zerfließender, konturloser Gegenstände und Gestalten, als Collagen von Fetzen der Wirklichkeit" dar. (40)

Die Künstler "halten sich mit allem Menschen für ins Nichts geworfen, gespalten, verloren, ausgeliefert, niemand weiß, wem, warum und wozu. ... Das ergibt die ganze Skala jener defaitistischen Kunstrichtungen, die aus dem Leiden unter der "Entfremdung" geboren, nicht über die Anschauung hinauskommen, die selbst Leiden bleibt (Unterstreichung durch den Autor). ... Das Gefühl einer schicksalhaften Unabwendbarkeit dieser Entfremdung wird formuliert." (41)

"Wer je wachen Sinnes durch eine Ausstellung moderner Kunst gegangen ist, konnte sich - bei aller Bewunderung und Anerkennung der künstlerischen Leistung und bei aller Liebe zum einzelnen Werk - kaum dem Eindruck der Angst, Verzweiflung, der Aggression und des Hohnes entziehen, die ihm aus Gemälden und Plastiken entgegenschrien," formuliert der Psychologe C. G. Jung. (42)

[illegible] ein Bild Wessons bezogen, finden wir die Äußerung Haftmanns:

"Die sich trancehaft hinzeichnenden, geheimnisvollen Kurvationen geben dem ganzen Bild eine verzweifelte Unruhe. Eine [illegible] sehr leidvolle Pathetik, ein schmerzhaftes, unerlöstes Verwundetsein, eine nächtliche qualvolle Sorge, die Ahnung einer verborgenen Wunde in der Welt schienen diese nervösen Kurvationen in Bewegung zu setzen und fanden dunkle, immer wiederkehrende Bildzeichen ..." (43)

[illegible] Beschreibung des gleichen Autors, die auf den inhaltlichen [illegible]trag der [illegible] Gestaltungskonzeption des veristischen [illegible] bezogen ist, weist Gemeinsamkeiten mit der Formulierung auf, die für Wessen gefunden wurde:

"Es war die Übertragung der dinglichen Bilderwelt des Traumes in die Bereiche des Bildnerischen. Diese Maler illustrierten sich mit ihren gegenständlichen Metaphern eine personalistische Atmosphäre, die auch ihrer Wirklichkeits[illegible]stellung und Wahrnehmung genauer entsprachen.

Dabei stellte sich nur - jenseits jeder persönlichen Abwandlung - ein einheitlicher Inhalt her. Diskreditierung und Verwundung der sichtbaren Welt waren wörtlicher Ausfluß der Wunde, die der modernen Seele durch den Zweifel an der Solidität der bisherigen Wirklichkeitserfahrung geschlagen worden waren. Aus ihr emanierte als Thematik dem verästelnden Surrealismus die Fixierung des Mißklanges, der Leben als Gewirk aus dämonischen und gesteuerten Triebkräften empfand." (44) Unterstreichung durch den Autor.

Die Auseinandersetzungen der bürgerlichen Psychologie mit der zeitgenössischen Kunst führt zu weiteren Aussagen:

"Im Surrealismus tritt das Bewußtsein ganz in den Hintergrund. Moralische sowie ästhetische Bedenken werden ausgeschaltet, was dazu führte, daß bei aller Phantastik seiner Werke, bei allem Reichtum der Einfälle nur allzuoft ein Grauen, eine Stimmung des Untergangs vorherrschen." (45)

Auf Chirico bezogen:

"Viele seiner Bilder wirken beunruhigend, manche erscheinen wie ein Alptraum." (46)

"In den verschiedensten Versionen seines 'großen Metaphysikers' sitzt eine antlitzlose Figur auf hohem Podest aus nichtigen Dingen - eine bewußte oder unbewußte Ironisierung des Menschen, der versucht, die 'Wahrheit' über das Metaphysische zu erforschen, und zugleich ein Symbol letzter Einsamkeit und Sinnlosigkeit." (47)

Chirico äußert in voller Konformität:

"Schopenhauer und Nietzsche lehrten uns als erste die tiefe Bedeutung des Nichtsinnes des Lebens und wie dieser Nichtsinn verwandelt werden könne in Kunst." (48)

Eine im Wesen gleiche geistige Haltung formieren die Werke der abstrakten Kunst, in denen die Darstellung des anschaulich Gegebenen negiert wird.

Auf die Künstler bezogen, äußert Günther Regel:

"Sie ignorieren, irre geworden am Sinn des Lebens und der Kunst, das Sichtbare und bemühen sich vorwiegend um die bildnerische Formulierung ihrer - wenn wir von der Form auf den Inhalt schließen - erschreckenden inneren Wirklichkeit. Häufig sind dabei subjektive Konflikte, Zerwürfnisse mit der Welt und mit sich selbst, das aus der Tiefe ihrer Seele heraufquellende Gefühl der Verlassenheit und des Nichtverstanden-Werdens, Ratlosigkeit und Pessimismus - mitunter selbstgefällig zur Schau gestellt - Impuls für ihr bildnerisches Tun." (49)

Eine letzte Beziehung soll durch die Eintragung Paul Klees in sein Tagebuch hergestellt werden:

"Je schreckensvoller diese Welt (wie gerade heute), desto abstrakter die Kunst, während eine glückliche Welt eine diesseitige Kunst hervorbringt." (50)

4.5. These

Zu diesem Weltverhältnis tragen die Prinzipien der Bildfarbe durch äußerste Entfremdung von der Wirklichkeitserscheinung, vor allem durch die Wirkung, die von krasser Farbübersteigerung ausgeht, sowie durch die als Dissonanz und expressive Überhöhung formulierte Beunruhigung und vereinzelt auch bereits durch Ausspielen der Grenzbereiche der Bildfarbe, durch Reduzieren der farbigen Organisiertheit und Störung des farbigen Zusammenhanges bei.

5. Die Prinzipien der Bildfarbe in der Gestaltungskonzeption des staatsmonopolistischen Kapitalismus in der Etappe von 1950 - 1970 in vergleichender Gegenüberstellung zu den gesellschaftlichen Verhältnissen

5.1. Charakter der sozial-ökonomischen Struktur des staatsmonopolistischen Kapitalismus, Art und Weise der Interessenvertretung der Volksmassen durch die herrschende Klasse

Die Ausführungen zum Charakter der sozial-ökonomischen Struktur des staatsmonopolistischen Kapitalismus im Zeitraum von 1950 - 1970 befinden sich im Anhang, Seite 43 - 57.

Zusammenfassend wird hier wiederholt:
Die Eigentums- und Sozialstruktur des staatsmonopolistischen Kapitalismus in der Zeit von 1950 - 1970 ist geprägt von dem kraß dualen Antagonismus von Kapital und Lohnarbeit, der rein und frei von systemfremden Elementen in einer ungewöhnlichen Disproportionierung auftritt und durch den Widerspruch der beiden Weltsysteme verschärft wird.

Die Aufrechterhaltung des Systems und seiner Leitung im Interesse der herrschenden Klasse beruht auf der direkten Entgegensetzung zu den Grundinteressen der breiten Volksmassen. Diese finden in den Wertkategorien der herrschenden Klasse keinen Ausdruck.

5.2. Bildauswahl

Die Gestaltungskonzeption der Malerei des staatsmonopolistischen Kapitalismus als ästhetisch-künstlerische Konkretisierung eines Weltverhältnisses,

den antagonistischen Grenzen Antagonismus der sozial-ökonomischen Verhältnisse sowie die im System begründete strikte Gegensetzung zu den Grundinteressen der breiten arbeitenden Volksmassen als rechtens und "So-sein-sollend" reflektiert, ist durch mehrere Stufen der Abgehobenheit von der Wirklichkeitserscheinung gekennzeichnet. Daneben ist das auffälligste Merkmal der Gestaltungskonzeption dieses Zeitraumes der in vielfältigster Weise vor sich gehende Abbau der Gegenständlichkeit im Gestaltbild der Malerei. Es sind Grade erreicht, die die Grenzen der Gattungsspezifika der Malerei antasten.
Daher muß betont werden, daß wir der Betrachtung der Prinzipien der Bildfarbe nur mehr Werke zugrunde legen, die diese Grenzen nicht überschreiten.

Eine ganze Gruppe von Werken, die das charakteristische Gestaltbild der Malerei der genannten Etappe wesentlich mitbestimmt, ist damit von der Betrachtung ausgeklammert. Das sogenannte "object trouvé" oder "ready-made", das nicht Abbildung von Gegenständen und Erscheinungen der Wirklichkeit, sondern wirkliche Gegenstände zum Kunstgegenstand macht, liegt bereits außerhalb der Grenzen der Gattung Malerei.

Die Grenzen, die auf der Bestimmung der generellen Funktion des Strukturbereichs Bildfarbe ihre Festlegung erfahren, sind im Untersuchungszeitraum ebenfalls mit Werken belegbar. Sie sind von den Kriterien der Bildfarbe bereits nicht mehr beurteilbar, da sie nicht mehr Farbe der Wirklichkeitserscheinung a b b i l d e n . Dagegen ist in dem Werk von Yves Klein "Blau hinaus Blau" eine Auffassung verwirklicht, die in die Gattung Malerei zwar zu integrieren ist, jedoch im Strukturbereich Bildfarbe einen Grenzwert bildet, weil keine farbigen Bezeichnungen mehr realisiert werden. Die in die Betrachtung der Prinzipien der Bildfarbe einbezogenen Werke lassen sich bei näherer Unterscheidung in zwei Gruppen einteilen.

Die Werke der ersteren Gruppe nehmen noch wie vor einen breiten Raum ein.

konnten bis etwa 1950 Theoretiker dieser stilistischen Richtung ihre Darstellungen als Hinentwicklung zur abstrakten Malerei darbieten als sei nunmehr ein nicht mehr umkehrbarer Endpunkt erreicht, hat sich in den 60er Jahren mit erstaunlicher Schnelligkeit eine Rückkehr zu gegenständlicher Darstellung durchgesetzt.

Die Gruppe von Werken, die in speziellen und individuellen Gestaltungskonzeptionen die abstrakte Richtung weiter fortsetzen, zeigt gemeinsame Abweichungen von den abstrakten Werken des vorhergehenden Zeitraumes, die im weiteren Abbau der Organisiertheit bestehen.

Da diese Veränderungen auch auf veränderte Prinzipien der Bildfarbe gegründet sind, sollen einige Werke in die Betrachtung einbezogen werden:

Jackson Pollock, "Blue Poles", 1953, New York
Victor Vasarely, "Eridan rouge", 1957, Chicago
Jean Dubuffet, "Die Wüste lodert", 1953, Amsterdam
Alberto Burri, "Sack Nr. 5", 1953

Die Richtungen, die das gegenständliche Abbild in die Gestaltung wieder einbeziehen, sind im genannten Zeitraum durch eine Vielzahl von stilistischen Richtungen vertreten, die auch innerhalb der Stilbezeichnungen, wie Pop-art, Wiener Schule usw., große Formdifferenzen aufweisen.

Unter dem Aspekt der Gestaltungskonzeption betrachtet, zeigen auch sie gewisse Gemeinsamkeiten. Entstellte Sinnbezüge, deformierte, zerrissene, entmenschte Einzelobjekte, Gemeinsamkeiten der Harmonie- und Einheitsprinzipien, also einer bestimmten Haltung zur Bildorganisation sind die auffälligsten Tendenzen. Für die Darlegung der entsprechenden Prinzipien der Bildfarbe werden als repräsentativ ausgewählt:

Robert Rauschenberg, "Quote", 1964, Düsseldorf
Rudolf Hausner, "Die Arche des Odysseus", 1956
R. B. Kitaj, "An Early Europe", 1964, New York
Richard Oelze, "Epikur", 1960, privat
Andy Warhol, "Marilyn Monroe", 1962, Paris

3. Beschreibung der Prinzipien des Strukturbereichs Bildfarbe in der allgemeinen Gestaltungskonzeption der herrschenden Kunst des staatsmonopolistischen Kapitalismus

3.1. Die Rolle der Prinzipien der Bildfarbe in der Gestaltungskonzeption

In der allgemeinen Gestaltungskonzeption dieses Zeitraumes spielen die Prinzipien der Bildfarbe keine hervorgehobene Rolle.

Sie bilden mit den Prinzipien der anderen Strukturbereiche entweder eine Parallelität in der Konstituierung des Gestaltbildes, an dem der allgemeine Inhalt geknüpft ist, oder sie stehen in einem widerspruchlichen Verhältnis zu den Prinzipien anderer Strukturbereiche, so daß der allgemeine Inhalt ein Ergebnis einander widersprechender Teilbeiträge ist, das jedoch Eindeutigkeit in der Ausrichtung durch die Dominanz bestimmter Prinzipien besitzt. Ob sich die Prinzipien der Bildfarbe in Konformität oder konfliktvollem Verhältnis zu den Prinzipien der anderen Bereiche befinden, hängt von der speziellen Konzeption ab, der sie angehören. Die Konzeption ist ein System von Gestaltungsprinzipien, das nicht nur deren speziellen Beitrag zum angestrebten Gestaltbild fixiert, sondern auch deren Kombination und Zusammenwirken bei der Formierung des Inhalts.

3.2. Anwendung und Charakter der Prinzipien

Wir haben in den Bemerkungen zur Bildauswahl zwei Richtungen in der Ausprägung der allgemeinen Gestaltungskonzeption festgestellt, die sich durch Einbeziehung der gegenständlichen Wirklichkeit in das künstlerische Bild und durch die Negierung derselben unterscheiden.

In der untersuchten Etappe weist auch innerhalb der beiden Grundrichtungen die Differenzierung so weit, daß wir von einer großen Zahl individueller Konzeptionen sprechen können, die sich untereinander unvereinbar gegenüber zu stehen scheinen. Es kommt daher bei der Beschreibung der Prinzipien der Bildfarbe darauf an,

nhand der Darlegung des individuellen Einsatzes der Bildfar-
e das prinzipiell Gemeinsame der künstlerischen Haltung in
iesem Strukturbereich deutlich werden zu lassen.

eginnen wir bei den Werken, die das gegenständliche Abbild
egieren, so ist festzustellen, daß sie in der Malerei aller
ntwickelten kapitalistischen Länder der Welt auch in diesem
ntersuchungszeitraum einen breiten Raum einnehmen. Wie in
en abstrakten Werken der vorhergehenden Etappe ist in den
rinzipien der Bildfarbe das Verhältnis von Darstellungs-
nd Eigenwert völlig zugunsten der einen Komponente gestal-
et. Sie zeichnen sich daher durch einen höchstmöglichen
rad der Abgehobenheit von der Wirklichkeitserscheinung aus.

rotz der Differenziertheit der individuellen Haltung zur
ildfarbe innerhalb dieser Gruppe von Werken, ist in ihnen
edoch auch eine gemeinsame Tendenz auffällig, die sie von
en abstrakten Werken der vorigen Etappe unterscheiden. Sie
esteht in einer Änderung der angestrebten und verwirklich-
en Organisiertheit der farbigen Beziehungen.

as Bildbeispiel Jackson Pollocks "Blue Poles" zeigt in
esonders krasser Weise, daß eine ausgewogene Beziehung von
arbformen nach Ordnungsgrundsätzen, die einen eindeutig be-
timmbaren Klang ergeben, ob harmonischer, expressiver oder
isharmonischer Art, nicht Anliegen des Künstlers ist. Die
rinzipien der Bildfarbe in dieser individuellen Konzeption
estehen vielmehr in bewußter Nutzung des Zufälligen in der
arbigen Beziehungsgestaltung. Klar begrenzte Farbformen mit
iner bestimmbaren Ausdehnungsfläche gibt es nicht. Pollocks
altung ist mit einer speziellen Technik, die die Verwirk-
ichung dieser Haltung garantiert, direkt verbunden. Dem oft
itierten "psychischen Automatismus" ist zu entgegnen, daß
ollock sehr wohl bestimmte Farbfiguren beherrscht, die auf
einen Werken wiederholt auftreten. Die rhythmische Vertei-
ung von Farbformen, die zumeist linearen Charakter haben,
st in dem hier belegten Beispiel völlig schwerpunktlos ver-
treut und weist in den einzig bestimmteren schwarzen Farb-
inien eine relativ gleichmäßige Reihung auf, die den Prin-
ipien des freien Gleichgewichts, wie sie die vorige Etappe
n der Farbkomposition anstrebt,

...llig widerspricht. Die Farbverselbständigung wird bei ...llock durch die Hervorkehrung des Materialcharakters ...gewöhnlich betont. Er vermeidet Harmonie in der Farb...sammenstellung. Seine Werke weisen jedoch eine ein...itliche farbige Behandlung auf.

...ndenzen dieser Art als Bestrebungen im Bereich Bildfar... finden wir, selbstverständlich abgewandelt, in den ge...nstandlosen Werken dieser Zeit häufig. Sie ließen sich ... jedem ausgebildeten kapitalistischen Land konstatieren. Sie ...sehen der Art der Organisiertheit farbiger Beziehungen, ...e sie die Theorie "absolute Kunst" verwirklicht, direkt ...tgegen. Sie wären von den theoretischen sowie prakti...chen Vertretern dieser Richtung, die ihre Prinzipien als ...selbstgenügende an andere Werke legten, negativ bewertet ...erden. Nicht erreichte farbige Geschlossenheit, keine ...sgewogenheit in der Verteilung der farbigen Quantitäten, ...hheit im Farbauftrag, unmotivierte Nutzung grafischer ...lemente innerhalb malerisch behandelter Flächen sind ...er fiktiv zusammengestellte Ursprung, die nicht einmal ...e Forderung subtiler oder harmonischer farbiger Klänge ...nbeziehen, für beschreibend exakte gestalterische Tat...stände können noch weiter ergänzt werden; sie berück...sichtigen nicht, daß die angelegten Maßstäbe jetzt nicht ...hr im Bereich des künstlerischen Wollens liegen.

...eser zufallsbetonte Farbeinsatz scheint der exakten Be...chnung Victor Vasarelys diametral entgegenzustehen. ...ne-fe Begrenzung der Farbform, kein Farbton, der nicht ...n Inhalt einbezogen worden wäre, rational beherrschter ...ang mit der farbigen Raumwirkung sind Merkmale seiner ...inzipien im Bereich der Bildfarbe, die zuerst ins Auge ...ringen. Die Wirkung dieser individuellen Konzeption ...ruht aber gerade auf der infrage gestellten Erstwirkung. ...er flirrende, bewegte Eindruck, der von den Werken der ...-art ausgeht, beruht auf der Irritation des Auges. In ...m hier gezeigten Beispiel wird der Eindruck der Exaktheit ...erzögert durch solche irritierenden Wirkungen, die ihm ...tgegengerichtet sind.

in diesen individuellen Konzeptionen angewendeten Prin-
ien der Bildfarbe sind vergleichbar mit einer zufallsbe-
teren Organisiertheit der farbigen Beziehungen.

e Variante von gleicher Extremheit im Farbeinsatz bietet
n Dubuffets Bild: "Die Wüste lodert". Sie besteht in der
zung von Unterspannungen, die sich in Farbbereichen be-
en, die sich als farbige Qualität nicht eindeutig benennen
sen, in Grau-, Braun- und Ockertönen, die aus nichtver-
dten Richtungen hergeleitet wurden und in ihrem Aufeinander-
ffen eine unangenehme Farbwirkung erzielen. Disharmonie in
farbigen Beziehungen, die auf Unterspannungen beruht, ist
e Grundlage.

Tendenz, diejenigen Wirkungen zu vernichten, zumindest aber
vermeiden, die von gesteigerter Farbigkeit ausgeht, ist in
Prinzipien der Bildfarbe dieser Zeit eine weitverbreitete
cheinung. Das Bildbeispiel Dubuffets repräsentiert eine
ze Richtung.

Bildbeispiel von Burri, "Sack Nr. 5", zeigt die gleiche
tung zur Bildfarbe, mit Sackleinwand verwirklicht. Hier
selbst das bei Dubuffet noch gemutzte Malmaterial er-
zt. Dieser prinzipielle Einsatz der Bildfarbe ist zu unter-
eiden von einer solchen farbigen Beziehungsgestaltung, die
der Basis getrübter Farbwerte zu Harmonien führt, wie wir
innerhalb gegenstandsnegierender Werke, beispielsweise
Hans Hartung, angewendet finden.

e farbige Grauabstufung, die sich in der blaugrauen Hälfte
Farbkugel bewegt, wird als diffizile Harmonie auf der Ba-
farbiger Nachbarschaft empfunden.

ziell in der Bundesrepublik finden wir nach 1945, als "Ant-
t" auf die Diffamierung der "abstrakten Kunst" während der
iherrschaft, nochmals ein Aufleben ungegenständlicher Auf-
sungen, die die farbige Beziehungsgestaltung nach den vor-
gültigen Prinzipien vornehmen - unter geringen Abwandlun-
.

-gewendeten Prin-
-tätslehre mit einer anfallbe-
-den Tarifen Deutschlands.

-setzt, in Verbindung bietet
-ung, die auch in Verbindung be-
-ständig benennen
-ber, die aus aktiver-
-ten Aufmerksamkeit
-ten, ist in
-wirklichkeit
-kommt eine

-ung", sagt die gleiche
-keit. Hier
-ten Aufmerksamkeit er-
-ung, die
-wie wir

-ung" auf der Be-

-ung", als "Akt-
-ung" der
-ung auf den vor-
-lung-

reter dieser Richtung sind im wesentlichen Friedrich
ela Nay, Hans Hartung und Fritz Winter. Im Untersuchungs-
raum sind ihre Werke eher eine Ausnahmeerscheinung.

achten wir jedoch die herrschende Kunst des Imperialismus
0. Jahrhundert trotz der Verschärfung des Antagonismus
er sozial-ökonomischen Basis, auf dem das Weltverhält-
beruht, dessen ästhetischer Ausdruck sie ist, als Ein-
, so sind die Werke dieser Künstler der allgemeinen Ge-
tungskonzeption auf Grund ihrer Abgehobenheit von der
lichkeitserscheinung durchaus zugehörig.

In den Werken, die die Wirklichkeitserscheinung wieder
as künstlerische Abbild einbeziehen, sind die Prinzipien
Bildfarbe im wesentlichen nur Abwandlungen der bereits
er vorigen Etappe angewendeten Prinzipien. Aber auch
sind in der Mehrzahl Abwandlungen verfolgbar, die in
r anderen Weise der Gestaltung der farbigen Beziehungen
ehen.

historische Surrealismus bezog die Verkehrung des Sinn-
mmenhanges vor allem aus der Beziehung, die die nicht-
mmengehörigen Objekte miteinander und zu ihrem Aktions-
eingingen. Das Zusammenschließen nichtzusammengehöriger
kte wurde durch die prinzipiell hergestellte farbige Ge-
ossenheit unterstützt. Jetzt haben wir diese Gestaltung
iger Beziehungen nur noch in den Werken der Wiener Schu-
ertreten. Das Werk Hausners zeigt, wie die suggestiven
ge der vorigen Etappe ins stark Disharmonische gewandelt
en.

em Bildbeispiel Neuwenbergs "Quote" sind Farben so ge-
t, daß jede Spannung abreißt. Das Rot als stärkste bun-
arbe wird in völliger Intensität zu unbunten Schwarz-
-Grautönen gesetzt, Rot als Farbfläche, als Hintergrunds-
en deutbar. Grau in darstellerischer Funktion an einem
elobjekt, das damit der malerei-spezifischen Behandlung
Farbton entzogen wird, Schwarz als völlig ungegenständ-
er Fleck, unklar in der Form, ein winziges komplementäres
in der exakt umgrenzten Form des Punktes als blickfixie-
es Element.

all diese Farbflächen isoliert durch farbig unbeurteilten hellen Malgrund, das sind die Mittel, die die prinzipiell gewollte Farbvereinzelung Rauschenbergs in diesem Werk verwirklichen. Nicht nur der Inhalt des Einzelwerkes, sondern auch der gesamten individuellen Gestaltungskonzeption dieses Künstlers ist an diese Prinzipien geknüpft, da in diesem Falle die Prinzipien der Bildfarbe mit denen der anderen Strukturbereiche konform gehen.

Auch andere Werke der Pop-art haben einen gegenständlich gebundenen Farbeinsatz. Der Eigenwert der Farbe dominiert jedoch grundsätzlich über den Darstellungswert. Die Einzelfarben werden fast ausschließlich flächig gesetzt, so daß sie kraß aufeinanderstoßen. Diese Kraßheit ist Teil der Prinzipien. So stehen Farbzusammenstellungen im Mittelpunkt, die als "Schockfarben" auch in die Mode eingingen. Es sind dies Zusammenstellungen, die nicht in erster Linie durch Überspannungen in farbigen Hell-Dunkel gekennzeichnet sind. Innerhalb angenäherter Farbhelligkeiten treffen von intensivsten Farbtönen, wie Rot oder Grün oder Blau, diejenigen Farbcharaktere aufeinander, die Kalt-Warm-Kontraste bilden. Farben, die sich "beißen", ist der volkstümliche Ausdruck für die Art der farbigen Beziehungen, die hier in äußerster Intensität des Bunten vorgetragen werden.

Eine etwas ausführlichere Darlegung dieser Art der farbigen Spannungsbildung ist darauf zu verweisen, daß ein solcher Schockeffekt mit einem Intervall erzielt wird, das eine gewisse Spannung und klare Unterscheidbarkeit für das Auge besitzt. Ein ausgeglichenes Karminrot könnte mit einem intensiv gesetzten Orange diesen helligkeitsähnlichen Kalt-Warm-Kontrast bilden, ebenso ein "warmes" Ultramarinblau, das rotanteilig ist, mit einem scharfen Cölinblau, wobei ein Helligkeitskontrast mitwirkt.

Dagegen bilden ein gleiches gering rotanteiliges Ultramarinblau, ein grünblaues (grünanteilig) und ein mildes aufgehelltes Kobaltblau, wenn sie genügend angenähert sind, eine Überspannung, die für das Auge nicht genügend unterscheidbar ist, so daß der von ihnen gebildete Kontrast als "unangenehm" empfunden wird.

e Wirkung, die von den Schockfarben ausgeht, ist dagen zwar hart, dissonant, aber dennoch durch die klare terscheidbarkeit auch lustbetont erlebbar.

Tendenz wird in der Mode aufgegriffen. In der Malerei t jedoch wesentlich, daß diese farbigen Beziehungen als ige Objektbeziehungen erscheinen. Mit ihnen wird eine e Abgehobenheit von der farbigen Wirklichkeitserscheing vollzogen und auf diese Weise die ursprünglich lustlle Wirkung in Frage gestellt. (51)

s Aneinanderschleifen der Farbtöne, die in sich differenrt sind, kennt die spezielle Konzeption der Pop-art in en Prinzipien der Bildfarbe nicht. Die farbige Vereinitlichung, die die dissonantische Wirkung mildert, wird mieden. Sie ist durch gegenseitig isolierte Einzelfarben setzt, die ohne Nuancierung, jede mit starker Leuchtkraft, h weniger zu einem farbigen Ganzen ergänzen als in gegenseitigem Widerstreit die eigene Farbqualität behaupten. rolle bis brutale Wirkungen sind das Ergebnis, hier begt durch das Bildbeispiel Andy Warhols "Marilyn Monroe". (52)

n weiteres Bildbeispiel R. B. Kitaj, "An early Europe" rbindet mit der beschriebenen Gestaltung der farbigen Behungen die Zerreißung einzelner Objekte, was durch den ug zu dem Bildzitat einer völlig gegensätzlichen "intakn" Konzeption, die in das Bild eingebaut wurde, besonders ß ins Gewicht fällt. Es wird hier deutlich, wie der speelle Bildinhalt dieses Einzelwerkes im Rahmen der Prinzipien r allgemeinen Konzeption verwirklicht wird: Die Zerreißung r Figurengruppe erzielt in Bezug zu der zitierten Gruppe einen trag zur Häßlichkeit. Die Vereinzelung der Objektfarben t zusammen mit dem wirklichkeitsfremden Einsatz der Bildbe das allgemeine Prinzip, das sich hier auch auf den Konst zwischen überhöhter Farbe der Gruppe und Nichtfarbe achahmung eines Fotos, schwarz-weiß) der zitierten Gruppe ieht, indem es Elemente farbiger Nichteinheit nutzt.

uch die Möglichkeit, auf die Wirkung bunter Farben bewußt u verzichten, ist in den Prinzipien der Bildfarbe aufzu-indon, die in gegenständlich deutbaren Werken dieser Zeit ngewendet werden. Das Bildbeispiel Richard Oelzes "Epikur" n dem surrealistische Traditionen fortgesetzt werden, grün-et den farbigen Zusammenhang im wesentlichen auf Brauntöne n geringer Hell-Dunkel-Spannung.

ie Farbe Schwarz als vorherrschender Grundton der Farbig-eit der Bilder hat in dieser Zeit weite Verbreitung.

nter dem Namen des "Kritischen Realismus" tritt uns in den etzten Jahren eine konzeptionelle Haltung entgegen, deren inzelvertreter die Zugehörigkeit ihrer Werke zur herrschen-en Kunst bestreiten.

ir halten es für bedeutsam, die tendenzielle Ausrichtung er Prinzipien der einzelner Strukturbereiche nicht nur solliert, sondern auch in ihrer gegenseitigen Verbunden-eit und Kombination zur Gesamtform zu verfolgen.

n dem gesonderten Kapitel VI sind die Prinzipien der Bild-arbe gleichzeitig in ihrer Funktion in der Gesamtkonzeption usgewiesen.

.3.3. Zusammenfassung zur Beschreibung der Prinzipien der Bildfarbe

ie imperialistische Periode, in der der innere duale Anta-onismus durch den verstärkten äußeren Konflikt der beiden ysteme verschärft wird auf Grund der gewachsenen Kraft des ozialismus, der nunmehr als Weltsystem existiert und gefestigt st, hat in der herrschenden Gestaltungskonzeption der Malerei olgende Prinzipien der Bildfarbe:

. Die Grade der Abgehobenheit sind aufgefächert, bewegen sich jedoch im weitaus größten Teil der speziellen und individuellen Konzeptionen, die in diesem Zeitraum die höchste Pluralität erreicht haben, in den höchsten Gra-den der Abhebung von der farbigen Wirklichkeitserscheinung, d. h., sie realisieren zumeist den Widerspruch zur farbi-gen Wirklichkeitserscheinung oder sie negieren diese über-haupt.

2. Soweit es sich weiterhin um abstrakte Werke handelt, unterscheiden sie sich von denjenigen der vorigen Periode imperialistischer Entwicklung in der Mehrzahl durch eine andersartige Gestaltung der farbigen Beziehungen: Die Ausgewogenheit in der Beziehung der farbigen Elemente untereinander und zum Ganzen, die zumeist mit einem Bildschwerpunkt versehen war, liegt nicht mehr in den prinzipiellen Bestrebungen im Strukturbereich Bildfarbe. Vielmehr werden völlige Destruktion der vorher angestrebten Ordnung, Willkür der farbigen Zuordnung im Zusammenhang mit betont chaotischer Anordnung der Farbformen angestrebt; oder an die Stelle der Destruktion tritt in der farbigen Zuordnung die starre Reihung, Symmetrie, ein entgegen den Bildschwerpunkt arbeitendes Zerschneiden der Bildfläche u. ä.

3. In der Gestaltung des Charakters der farbigen Spannungsbeziehungen tritt in den ungegenständlichen Werken dieser Periode neben beibehaltenen Grundsätzen, die nunmehr mit anderen Quantitätsverhältnissen verbunden werden, eine neue Art auf, die die harmonischen farbigen Spannungsbeziehungen vermeidet: Unangenehme Assoziationen hervorrufende getrübte,kaum benennbare Farbtöne werden miteinander in Beziehung gesetzt in der abstrakten Richtung des Miserabilismus. Sie beruhen auf einer besonderen Art der Farbdissonanz, verwirklicht mit dem Mittel farbiger Unterspannungen. Die Werke gehören der Stufe 7 an. Sie umgehen das eigentlich Farbige der Malerei als Gattung.

zu 2. Soweit es sich um gegenständliche Werke handelt, zeichnen sich die Prinzipien der Bildfarbe in der Beziehungsbildung in einem großen Teil der Werke durch Zerreißen des farbigen Zusammenhanges als gewollte, prinzipiell durchgehaltene Bestrebung aus, durch weitgehende Isoliertheit der gegenständlichen Farbformen sowie durch viele Arten verwirklichter Nichteinheit der Gestaltung des Farbzusammenhanges.

außer diesen Möglichkeiten existieren eine Vielzahl weiterer Beziehungsbildungen, die auch vorher Gültigkeit besessen haben, jedoch jetzt zumeist im Gegensatz zu den Objektzusammenhängen realisiert werden, deren Störung organisieren.

zu 3. Der Charakter der farbigen Spannungen in den Prinzipien der Bildfarbe dieser Periode, die in gegenstandsbezogenen Werken angewendet werden, ist ebenfalls nicht einheitlich. Dominierend sind jedoch Spannungsverhältnisse höchster Kraßheit, die durch die Wahl in der dissonanten Zuordnung von Einzelfarben und in den Quantitätsverhältnissen der Farbbeziehungen - entgegen der Harmonie - realisiert werden. Diese Werke gehören unterschiedlichen Abhebungsgraden an. Auf Grund des speziellen Charakters der Prinzipien, der eine einheitliche Tendenz hat, wird die Abgehobenheit jeweils verstärkt, so daß sie insgesamt den Stufen 4 - 7 zuzuordnen sind.

Auf diese Weise tragen die Prinzipien des Strukturbereichs Bildfarbe in der allgemeinen Gestaltungskonzeption der herrschenden Kunst dazu bei, einen allgemeinen Inhalt zu formieren, der die ästhetische Widerspiegelung des sozialen Seins in der imperialistischen Gesellschaft des 20. Jahrhunderts ist.

Diese Widerspiegelung erfolgt vom Standpunkt der herrschenden Klasse zum Zwecke der Stabilisierung dieses Seins, der Eingliederung aller Mitglieder der Gesellschaft in diese Verhältnisse, wie dies für alle Ideologiebereiche zutrifft.

Die ästhetisch-künstlerische Widerspiegelung erfüllt diese affirmierende Funktion, indem das Bewußtsein der Mitglieder dieser Gesellschaft durch das in den Kunstwerken vergegenständlichte Kunstideal geprägt wird. Es werden Zusammenhänge sichtbar, wie ein gesellschaftlicher Zustand, der entgegen den Interessen der Mehrheit der Mitglieder,

arbeitenden Volksmassen aufrechterhalten werden soll,
Weltverhältnis reproduziert und erfordert, das in
ästhetischen Reflexion die E n t f r e m d u n g
menschlicher Wirklichkeitserfahrung zum Ideal erhebt
in einer entsprechenden künstlerischen Gestaltung er-
bar werden läßt.

ästhetische Identifizierungsmöglichkeit der Individuen
nur auf dem Wiederfinden, in der Bestätigung eigener
menschlicher Erfahrungen, die aus dem Einbegriffensein
diese konfliktbaften gesellschaftlichen Verhältnisse
wonnen wurden. Es ist jedoch zu beachten, daß eine Iden-
tifizierung mit einem so geprägten Ideal die Fixierung des
gegebenen Bestandes und nicht seine Veränderung bedeutet.

der Epoche des Übergangs vom Kapitalismus zum Sozialis-
s besteht für die Mitglieder der Gesellschaft auch des
pitalistischen Systems eine Alternative.

6. Äußerungen zum Weltverhältnis

e konfliktbaften Züge des sozialen Seins führen auch im
tverhältnis zu neuen, krasseren Zügen: Die Lüge als der
rfide Charme der Bourgeoisie, die Absurdität und Zufall
s Integrierungsmittel für den Nichtsinn des Lebens nutzte,
t ihren Schockeffekt längst eingebüßt.
r dekadente Genuß an der Errichtung eines Menschenbildes,
s das Leiden an der Entfremdung ausdrückt, ein Genuß, der
bst Leiden bedeutet - für den Schaffenden wie für den
zipierenden - wird ersetzt durch Bilder des Grauens, der
rzweiflung. Ein pervertiertes Menschenbild wird mit offe-
r Zynik als reale Anerkenntnis des Wolfsgesetzes des
pitalismus proklamiert.
erotische und mystifizierende Haltungen und Einstellungen
nden in die ideologischen Wertungen Eingang.
bezeichnende Äußerungen zur offiziellen Kunst dieses
stems offenbaren dieses Weltverhältnis als direkten Aus-
uck der Krise der Malerei:

"Nirgends scheint der Mensch von allen überlieferten Idealen weiter entfernt zu sein als hier, wo sein Körper entstellt, sein Antlitz entehrt ist. Hier gebärdet er sich nicht als 'Gottes Ebenbild', es sei denn, daß Gott auch anders als unter der Ebenbildlichkeit des Menschen vorstellbar wäre. Hier ist der Mensch nicht erlöst, sondern er ist hoffnungslos gefangen in seinem Schicksal. Er ist auch nicht der souveräne Mensch des freien Willens, zu dem wir uns in unserer Ordnung bekannten." (53)

"Ein verzerrter Mensch malt andere, die ebenso verzerrt sind. Die moderne Welt hat uns alle - so könnte man schließen - verzerrt und vieles deutet darauf hin, daß der Betrachter gleichermaßen in eben diese heutige Situation einbezogen ist." (54)

"Das Menschbild des Spielzeugs - das ist der Mensch als Objekt und Apparat, der Mensch, der funktioniert, der Mensch, der sich manipulieren läßt, den man aufziehen kann und der dann lossurrt, der an der Stange Purzelbaum schlägt, und der die Sprossen der Leiter hinauf- und hinunterklettert. Für Lindner wird daraus ein Menschenbild mit massenhaften und maskenhaften, klischeehaft vorgeprägten und puppenhaft konstruierten Zügen, das Bild des Menschen, der genußsüchtig und gesichtslos, anonym und isoliert dahinlebt, aber doch lebt mit aller Intensität, zu der Menschen fähig sind, und mit aller Verletzbarkeit." - "Die Menschen Lindners sind gepanzert wie Motorradfahrer, sie stehen in Korsetts wie in Rüstungen, sind versteckt unter Helmen und hinter Brillen, zusammengeschnürt von Gürteln, Strumpfbändern und Schnallen, sie tragen Masken wie Visiere und Uniformen aus Leopardenfell, sie sind bewaffnet mit Stöcken und Peitschen und gewappnet mit Stiefeln und Röcken, metallischer Glanz geht von ihnen aus und Glanz des Leders ..." (55)

"... Die perfekt geglättete Farbe mutet wie keimfrei an, unberührt von jeglicher Emotion. Ihm geht es darum, mit einer bei aller Faszination kühlen Zurückhaltung Allgemeines bewußt zu machen und mit ironischer Distanziertheit zu charakterisieren." (56)

"Plastiken und Gemälde spiegeln die grenzenlose Einsamkeit und Verlassenheit des Individuums, seine Gestalten tragen alle 'jenen Schmerz des Lebens in sich, ohne dessen Wundmale heute keine Schönheit mehr eindrücklich werden kann.'" (57)

"Die monumentalen Leinwände Petricks zeigen in hartem zeichnerischem Vortrag und intensiver, das Brutale nicht scheuender Farbigkeit Darstellungen von Menschen und Tieren. Aber es ist nie das ganzheitliche Bild eines Geschöpfes, das uns hier entgegentritt: Die Körper sind gespalten, Gliedmaßen verselbständigen sich, Leiber öffnen sich und Gehirne sind bloßgelegt.

Diese zerstückelten Organismen sind versetzt, ergänzt, verbunden oder getrennt durch Alltagsgegenstände und technische Apparaturen.
In diesen surrealistisch verschlüsselten Aggressionsbildern will Petrick Gegenwartsrealitäten der menschlichen Situation aufdecken und kommentieren ...
Bei dieser künstlerischen Umsetzung der Gegenwartsrealität wird dann eben das sichtbar, was nur ein Maler seiner Umwelt vor Augen halten kann: Die Vision der den Menschen umschlingenden Auswüchse einer inhumanen Wissenschaft, einer inhumanen Technik." (58)

Ursache der Inhumanität in der Technik zu sehen, anstatt den bestehenden gesellschaftlichen Zuständen, die zu einer anen Anwendung derselben Technik keine Möglichkeiten geben, für den Interpreten, wie für viele der Künstler selbst, bezeichnendes Charakteristikum ihrer Weltanschauung.

6. These

inhaltliche Beitrag der Prinzipien der Bildfarbe zu dem schriebenen Weltverhältnis besteht in der Beteiligung an der formung der E n t f r e m d u n g von der Welt, die erseits in der hochgradigen Abgehobenheit anschaulich wird; derseits tragen die Destruktion und Chaotisierung der bgefüge, krasse Farbvereinselungen auf der Basis von Über- Unterspannungen dazu bei, inhumane und anarchische Gehalte ästhetisch-künstlerischen Ideal zu erheben.

5. Ergebnisse

Darstellung der Prinzipien der Bildfarbe in der allgemeinen staltungskonzeption des Gesamtzeitraumes von 1840 - 1970 allel zu den gesellschaftlichen Verhältnissen des kapitalischen Systems, die nach bestimmten, in dem Kapitel "Methode" gründeten Kriterien erfaßt wurden, führt uns zu folgenden gebnissen:

These 1
Die Prinzipien der Bildfarbe in der allgemeinen Gestaltungskonzeption der Malerei verändern sich im Zeitraum von 1840 - 1970 in Zusammenhang mit dem Charakter der Eigentums- und Klassenverhältnisse des kapitalistischen Systems, der eine verbesserte Berücksichtigung der Interessen der arbeitenden Volksmassen in sich einschloß.

[illegible] vorgenommenen Verallgemeinerungen, die teilweise sehr große Vereinfachungen erfordert[illegible]n, die vielfältigen Erscheinungen einzelner künstlerischer Entwicklungsprozesse, der schöpferische gestalterische Akt im Einzelnen[illegible] der spezifische Wertcharakter im Einzelwerk [illegible] in den Hintergrund gerückt oder gänzlich unerfaßt [illegible] sein, so ist doch der V e r l a u f , die Bewegungsrichtung des Veränderungsprozesses als objektive Gesetzmäßigkeit anzunehmen.

[illegible]so kann die Parallelität des Veränderungsprozesses der sozial-ökonomischen sowie gestalterischen Fakten der Bildfarbe [illegible] durchaus folgerichtig aufgefaßt werden. Sie berechtigt [illegible]s zu einer weiteren Schlußfolgerung:

These 2

Die Prinzipien der Bildfarbe ändern sich im Untersuchungszeitraum in b e s t i m m t e r Weise in Konformität mit den in der Veränderungsrichtung ebenfalls exakt bestimmbaren sozial-ökonomischen Verhältnissen, auf die die ideologischen Verhältnisse letztendlich zurückzuführen sind.

[illegible] Bestimmbarkeit der Veränderungsrichtung erlaubt, [illegible] den Untersuchungszeitraum die These 2 zu konkretisieren:

[illegible]

[illegible] Bindung der Prinzipien der Bildfarbe auf die [illegible] zur sinnlichen Erscheinung und auf vielschichtige Organisiertheit entspricht im Untersuchungszeitraum dem trinitären sozial-ökonomischen [illegible] der kapitalistischen Gesellschaft, mit dem [illegible] Verschleierung der Interessen der Volksmassen [illegible] gekoppelt an die Durchsetzung der Interessen der [illegible] herrschenden Klasse - verbunden ist.

These 4

Die Tendenz der Prinzipien der Bildfarbe zu größerer Abgehobenheit von der Wirklichkeitserscheinung bei gleichzeitigem Abbau der Organisiertheit der Farbbeziehungen nimmt im Untersuchungszeitraum zu auf der Hintergrund der gesellschaftlichen Verhältnisse zu einer dual-antagonistischen Grundstruktur, die mit der wachsenden Entsprechung der Interessen der ökonomisch herrschenden Klasse zu den Grundinteressen der arbeitenden Volksmassen zusammenhängt.

können wir annehmen, daß die Entsprechung bestimmter Prinzipien der Bildfarbe in der allgemeinen Gestaltungskonzeption zu bestimmten sozial-ökonomischen Verhältnissen in der aufgezeigten Veränderungstendenz g e s e t z m ä ß i g e n und nicht einmaligen Charakter hat, der aus dem konkreten historischen Verlauf resultieren könnte, so müßte dieser Zusammenhang auch bei umgekehrter Veränderungsrichtung nachweisbar sein. Das heißt, die Prinzipien der Bildfarbe in den allgemeinen Gestaltungskonzeptionen gegensätzlicher gesellschaftlicher Systeme, wie sie in der gegenwärtigen Epoche nebeneinander bestehen, müßten sich - wie in Punkt 2 der Hypothese formuliert - voneinander unterscheiden.

Wir werden daher die Untersuchung in folgender Weise fortsetzen:

1. Die Gestaltungskonzeption der "L. Kultur" innerhalb des imperialistischen Systems wird in bezug auf ihre Unterschiedlichkeit von der Gestaltungskonzeption der herrschenden Kunst im Bereich der Bildfarbe kurz gestreift.

2. Sozial-ökonomische Faktoren und die Prinzipien der Bildfarbe in der Kunst des sozialistischen Systems werden in dem Zeitraum von 1917 - 1970 in den 2 Etappen der Epoche des Übergangs vom Kapitalismus zum Sozialismus untersucht, um ihre Untrennbarkeit von den Prinzipien der Bildfarbe in der allgemeinen Gestaltungskonzeption des Imperialismus nachzuweisen.

Die Prinzipien der Bildfarbe in der Gestaltungskonzeption der Malerei der 2. Kultur des Imperialismus
1. bis zur Existenz des 1. Arbeiter-und-Bauern-Staates
2. seit der Existenz der Sowjetunion

1.1. Soziale Struktur und deren Reflexion vom Standpunkt der Unterdrückten vor 1917

e Polarisierungsprozesse in der Sozialstruktur der spätpitalistischen Gesellschaft bereiten den Umschlag in eine nogene Gesellschaftsordnung vor.

"Wollte man eine Pyramide aus winzigen Bausteinen bauen, von denen jeder ein Einkommen von 1000 Dollar symbolisiert, sie würde fast sehr viel höher als der Eiffelturm. Doch wir werden uns fast alle bei einer Höhe von etwa einem Meter von der Grundfläche aus befinden".(59)

ese treffende Schilderung gibt der amerikanische Ökonom Smuelson.

diesem Sinne bezeichnet Lenin den staatsmonopolistischen pitalismus als

"die vollständige m a t e r i e l l e Vorbereitung des Sozialismus, seine unmittelbare Vorstufe, denn auf der historischen Stufenleiter gibt es zwischen dieser Stufe und derjenigen, die Sozialismus heißt, keinerlei Zwischenstufen mehr." (60)

"Die kapitalistische Gesellschaft schafft in ihrem Schoße in bestimmtem Umfange sowohl die ökonomischen als auch die sozialen, politischen und kulturellen Voraussetzungen der sozialistischen Entwicklung", (61) folgert Semjenow aus seiner Analyse der Sozialstruktur des Kapitalismus.

"Der Sozialismus reift im Schoße des Kapitalismus in dem Sinne, daß er die grundlegenden sozialen Kräfte, die ihn bekämpfen und die, die künftige sozialistische Gesellschaft repräsentieren, hervorbrachte, hervorbringt und hervorbringen wird ...
In seiner Sozialstruktur gibt es neben Elementen, die durch die Geschichte zum Untergang verurteilt sind, auch solche, die zukünftige Entwicklungstendenzen enthalten." (62)

jenow nennt zwei wesentliche soziale Voraussetzungen der künftigen Gesellschaft, die in der spätkapitalistischen Gelschaft heranreifen:

"1. D i e A r b e i t e r k l a s s e . Sie ist die fortschrittlichste Kraft in der Gegenwart. Von ihrer Größe, ihrem Anteil der Lohnarbeiter zur Gesamtbevölkerung, von ihrer Organisiertheit, Einheit, Bewußtheit in den entscheidenden Etappen hängt der Erfolg des Kampfes für den Sozialismus für einen erfolgreichen Aufbau der sozialistischen Gesellschaft ab. ...

2. D i e L o h n a r b e i t . ... Für den Sozialismus ist die soziale Zusammensetzung der arbeitenden Bevölkerung von großer Bedeutung." (63)

eit nicht "an sich" Voraussetzungen des Sozialismus sind.
eine Klasse "für sich" entwickelt, soweit sie sich durch
rtei geführt wird, kann sie zusammen mit ihren Verbünde-
n die Macht ergreifen, um die sozialistische Gesellschaft
fzubauen. Allerdings stellt sie in dieser Charakterisie-
ft für, die spezifischer Reflexion der gesellschaftlichen Zu-
t, die die bewußtseinsmäßige Widerspiegelung des sozialen
ins von ihrem Klassenstandpunkt aus, vornimmt.

1.2. Bemerkungen zur Bildauswahl der 1. Gruppe

ch vor, bzw. zu Beginn der Existenz des 1. Arbeiter-und-
ern-Staates vertreten wurde.
ltungskonzeption der herrschenden Kunst auf.
Bildbeispiel sehen wir an: Otto Dix, "Elternbildnis".

2.1. Reflexion des sozialen Seins vom Standpunkt der revolutionären Arbeiterklasse nach 1917

ne real entgegengesetzte allgemeine Gestaltungskonzeption, e sie in den Werken der proletarisch-revolutionären Ma- rei verwirklicht ist, entsteht erst nach der Errichtung ialistischer Grundlagen in einem Lande der Welt. Dieser g der Arbeiterklasse, die unter der Führung der marxi- isch-leninistischen Partei ihren Klassenidealen eine reale is in entsprechenden Eigentums- und Klassenverhältnissen affen konnte, hatte auf das Bewußtsein der internationa- Arbeiterklasse und ihrer Verbündeten bedeutenden Einfluß. Selbstverständnis dieser Klasse konnte so auch im Inneren Imperialistischen Systems selbst zur Formierung eines hetischen Ideals in den Werken der Malerei führen, das Ästhetischen Ideal, wie es die herrschende Kunst der ichen Zeit repräsentiert, als Alternative entgegenstand.

2.2. Bemerkungen zur Bildauswahl der 2. Etappe

von der proletarisch-revolutionären Kunst formulierten alte sind an eine von der herrschenden Kunst deutlich un- rscheidbare Form gebunden. Der allgemeine Inhalt der prole- isch-revolutionären Malerei ist in einer von der herrschen- Kunst verschiedenen Gestaltungskonzeption fixiert. repräsentative Werke können wir ansehen:

s Grundig, "Arbeitslose Zigarettenarbeiterin", 1925, Magdeburg
. Völker, "Proletariermädchen", 1925, Halle
o Griebel, "Internationale", 1928/29, Berlin
t Querner, "Demonstration", 1930,
o Nagel, "Parkbank am Wedding", 1927, Berlin
. Seiwert, "Stadt und Land", 1932, Köln.

.1. Beschreibung der Prinzipien der Bildfarbe in der 1. Etappe

Bildbeispiel von Otto Dix repräsentiert Prinzipien im kturbereich Bildfarbe, die bei grundsätzlicher, deutlicher hobenheit von der farbigen Wirklichkeitserscheinung den- durch große Wirklichkeitsnähe des Farbganzen gekennzeich- sind.

r menschlichen Erfahrung von den realen Objektfarben wird
cht widersprochen. Licht-Schattenabwandlungen sind in die
scheinungsweise der Bildobjektfarben einbezogen. Aller-
ngs wird uns diese Nähe zur farbigen Wirklichkeitser-
heinung innerhalb einer farbigen Beziehungsgestaltung ge-
ben, die farbige Dissonanzen prinzipiell anstrebt. Die
ssonantischen Beziehungen werden zu einem disharmonischen
rbzusammenhang geführt, der dissonantische Unterspannungen
nbezieht. Im vorliegenden Beispiel kommt verschärfend in
r Farbwirkung hinzu, daß sie an eine Gegenständlichkeit
Bild gebunden ist, die nicht notwendigerweise - von der
allgemeinernden Erfahrungen her - mit den konkreten Farb-
ureksseren der gewählten Bildobjektfarben ausgestattet sein
ßte. Die allgemeinen Sinngehalte, die sich mit einer Eltern-
rstellung als Erfahrun sinhalt verbinden, sind mit einer
dersprechteten Farberwartung verknüpft, als sie hier kon-
et gegeben wird. An keiner einzigen Stelle wird einer Ob-
ktfarbe so viel Reinheit und Leuchtkraft zugewiesen, daß
e ihre volle Wirkung entfalten könnte. Vielmehr sind die
jektfarben schwärzlich verhüllt bzw. in anderer Weise von
rem farbigen Grundcharakter abgetrieben, der sie als ein-
utige Farbqualität wie Rot, Orange usw. ausweisen würde.
e Einzelfarben erzielen bereits eine psycho-physische Wir-
ng, die unangenehm berührt. Durch die farbige Beziehungs-
staltung und die Beziehungsherstellung zum Objekt, dem die
wählte Einzelfarbe angehört, ist diese Tendenz verstärkt.
einer ganz bestimmten Weise wird ein Widerspruch zur Farb-
wertung betrieben. Allerdings ist es ein Widerspruch im
hmen möglicher konkreter Objektfarben der Wirklichkeit.
e angestrebte gestalterische Haltung will nicht die wirk-
hkeitsfremde Farbe, um zu brüskieren. Sie will die mög-
che, aber am gezeigten Bildobjekt befremdende Objektfar-
, um auf diese Weise ein Wertungsverhältnis in einer ein-
rten Bezugsebene (Farbe - Gegenstand) zu verwirklichen.
ses neue Wertungsverhältnis, das in diesem Falle eine Ver-
fremdung bewirkt, ist nur innerhalb solcher Abhebungs-
de der Prinzipien der Bildfarbe realisierbar.

e die gewählte Bildobjektfarbe als m ö g l i c h e
jektfarbe der Wirklichkeitserfahrung erkennen läßt.

e beschriebenen Prinzipien der Bildfarbe realisieren
sammen mit den Prinzipien der übrigen Strukturbereiche
s Gestaltbild der Malerei, das Träger der sozialkriti-
en Absichten des Verismus ist. Es kommt in einer gro-
n Anzahl von Einzelwerken dieser speziellen Konzeption
m Ausdruck. Die individuelle Gestaltungskonzeption von
tto Dix geht über diesen Rahmen hinaus. Das äußert sich
den Prinzipien der Bildfarbe in der Weise, daß sie sich
anderen Werken dieses Künstlers durchaus von den hier
schriebenen in der Schärfe der Dissonanz sowohl als auch
den Abhebungsgraden von der farbigen Wirklichkeitser-
heinung unterscheiden.

3.2. Beschreibung der Prinzipien der Bildfarbe in der 2. Etappe

e Prinzipien der Bildfarbe, die in den Werken der pro-
tarisch-revolutionären Kunst angewendet werden, unter-
heiden sich von den Dixschen im wesentlichen durch einen
deren Charakter der farbigen Beziehungen, den Abbau der
rbdissonanzen. Die Verähnlichung der Bildobjekte durch
e gewählten Objektfarben ist nicht Teil der prinzipiellen
ltung im Strukturbereich Bildfarbe. Wird auch der Gegen-
tz, die Farbidealisierung niemals angestrebt, sowie eine
rhöhung der Objektfarben mit dem Mittel gesteigerter
genwerte innerhalb der intensiven Farbtöne grundsätzlich
rmieden, so ist doch die Farbigkeit der Werke nicht be-
nt abstoßend. Vielmehr wird innerhalb m ö g l i c h e r
jektfarben - ebenso wie bei Dix - die sich zwar durch
undsätzliche Abgehobenheit von der farbigen Wirklichkeits-
scheinung unterscheiden und eine gewisse Hervorgehobenheit
r farbigen Gesamtsituation aufweisen, eine Beziehungsge-
altung unter den gewählten Objektfarben vorgenommen, die
ter Vermeidung von sinnenbefriedigender "Schönfarbigkeit"
e Bildobjekte als dem sozialen Milieu des Proletariats
rtörig charakterisiert.

sonanzen sind z. T., speziell bei Griebel, in die Gestal-
der farbigen Beziehungen einbezogen, starke Farbspan-
gen zwischen Hell-Dunkel werden ausgespielt, aber die
sonanten Spannungen gewinnen meist nicht die Dominanz;
sind nicht das Charakteristische.
Bildobjektfarben widersprechen in keiner Weise der Wirk-
keitserfassung. Vielmehr entsprechen sie ihr in der zu-
ist getriebenen Farbigkeit. Die Prinzipien der Bildfarbe
ichnen sich also grundsätzlich durch große Wirklichkeits-
aus. Das Verhältnis von Darstellungs- und Eigenwert
Farbe ist so gestaltet, daß die Darstellungswerte über-
wu, der Eigenwert aber innerhalb einer verhüllten Skala
zu einem gewissen Gewicht kommt, so daß wir von seiner
vorgehobenheit sprechen. Speziell im Werk Otto Nagels
der Eigenwert der Farbe Schwarz stark angewendet, der
verselbständigter Farbwert einen hohen Rang einnimmt.
Intensität seiner Wirkung ist selbstverständlich ge-
ger als die Wirkung eines gesättigten Farbtons gleicher
ehung.
größte Teil der Werke der proletarisch-revolutionären
t ist der Stufe 3 in der Skala der Abhebungsgrade zuzu-
en.
Werke der proletarisch-revolutionären Kunst veranschau-
en deutlich, daß betonter Eigenwert nicht nur mit ge-
igten intensiven Farbtönen verwirklicht werden kann.
ungesättigte Farbarten und unbunte Farbarten können
als autonome Farbe verselbständigen, von der darstelle-
hen Funktion lösen. Wir finden demzufolge auch einen be-
en Eigenwert innerhalb einer Skala fast unbunter Farb-
, allerdings ist die Wirkungsintensität gemindert, wenn
sie vergleicht mit betonten Eigenwerten innerhalb inten-
r Farbtöne.
Objekte besitzen in den Werken der proletarisch-revo-
ären Malerei vielfach intensive Objektfarben, so daß
leicht ist, außerästhetische Sinngehalte an sie anzu-
, sie als Symbolfarben zu verwenden.

Werken der genannten Richtung handelt es sich vorwiegend um politisch-ideologische Sinngehalte aus der Weltanschauung und den Kampf der Arbeiterklasse.
t als Symbolfarbe ist in dieser Weise verwendet, zusätzlich er auch gegenständlich - als Fahne o. ä. - gedeutet.

s Werk F. W. Seiwerts, "Diskussion" wird hier angeführt, die Werke zu repräsentieren, die von einer fixierten stilistischen Richtung der herrschenden Kunst zunächst ausgehen d versuchen, das Gestaltbild durch Abwandlung für neue halte tragfähig zu machen. Im vorliegenden Falle wird die derung des Wirklichkeitsabbildes, wie sie für die speziel- Konzeption des Konstruktivismus charakteristisch ist, aufhoben. Für die Prinzipien der Bildfarbe bedeutet das, daß Darstellungswerten der Farbe innerhalb des Verhältnisses Darstellungs- und Eigenwert wieder eine - wenn auch genge - Rolle zugemessen wird. Sie liegt im Bildbeispiel mehr assoziativen Bereich der Gegenstandsfarbe, d. h., an die metrischen Farbformen ist assoziativ ein Mehr an Objektstellung anschließbar, als durch die Form selbst dargellt wird. Dennoch ist der Grad der Abgehobenheit der Prinpien der Bildfarbe, wie er in diesem Werk repräsentiert d, sehr hoch. Zwar ist der Charakter der farbigen Beziegen harmonischer Art, dennoch ist die positive Wirklichtshaltung, die dieses Werk ausdrückt, nicht allein auf Prinzipien der Bildfarbe, sondern wesentlich auf den brauch der Prinzipien des Bildgegenstandes gestützt.

"In dem Maße, wie auch diese konstruktivistische Konzeption sich sozial und politisch klärte, bildete sie sich entweder zur funktionalen Analyse in der Architektur, ..., oder sie wurde zur konstruktiv geprägten figürlichen, realistischen, ja proletarisch-revolutionären Kunst", heißt es in Harald Olbrichs Auseinandersetzung mit konstruktivistischen Prozessen, die "entwicklungsgeschichtlich bedeutungsvoll für sozialistisches Kunstverständnis wurden." (64)

hl die oft auch enthaltene Widersprüchlichkeit weiterwickelter konstruktivistischer Haltungen hervorgehoben d, heißt es:

"Für diejenigen Konstruktivisten, für die ihre Kunstsprache nicht Flucht aus der Wirklichkeit war,

ist ein positives Verhältnis zur Arbeiterklasse, zur proletarischen Revolution und zu den Produktionsbedingungen der modernen Industrie immer nachhaltiger geworden." (65)

...e hier zutreffenden Formulierungen

"Bejahung der modernen Wirklichkeit, der Welt der Technik mit all ihren Aspekten, einschließlich und bei nicht wenigen Konstruktivisten immer gewichtiger der sie schaffenden Werktätigen", (66)

...ind für die Werke der proletarisch-revolutionären Kunst bedeutsam und erst recht gültig. Die größere Wirklichkeitsnähe ...s Gestaltbildes ist in der Lage, das vorgetragene Menschenbild mit größerer Selbstverständlichkeit als Selbstdarstellung und Ideal der Arbeiterklasse erkennbar werden zu lassen. ...s Weltverhältnis, das hier seine ästhetisch-künstlerische ...onkretisierung findet, unterscheidet sich deutlich von dem, ...as durch die herrschende Gestaltungskonzeption getragen wird.

...ianchi Bandinelli, der die abstrakten Strömungen in der Kunst ...er imperialistischen Gegenwart als einen "logisch-folgerichtigen Ausdruck dieser Welt" bezeichnet, folgert:

"Sie können deshalb nicht annehmbar sein für diejenigen, die nicht aus dieser Welt flüchten wollen, sondern ihre Veränderung betreiben und wissen, daß ihre Veränderung möglich ist, die die mit jener Möglichkeit der Veränderung verbundene Bedingung bejahen, nämlich den zähen, ausharrenden, langwierigen Kampf, der ganz andere Qualitäten, einen ganz anderen persönlichen Einsatz erfordert als das ungeduldige und launisch-sprunghafte "Revoluzzertum" anarcho-asozialer Elemente." (67)

...ie Arbeiterklasse ist gezwungen, für ihr neues Anliegen die ...ildkünstlerische Form zu finden, die diese Inhalte trägt.

...4. Z u s a m m e n f a s s u n g

...4.1. Unter der Bedingung des noch nicht existierenden ...esellschaftlichen Eigentums und sozialistischen Herrschaftssystems entwickelt sich innerhalb des imperialistischen ...ystems als Widerspiegelung sozial-ökonomischer Zustände vom ...tandpunkt der Arbeiterklasse aus eine konzeptionelle Haltung, ...ie in den Prinzipien der Bildfarbe durch folgende Züge gekennzeichnet ist:

... Der Grad der Abgehobenheit von der farbigen Wirklichkeitserscheinung ist gering.

Bild von Darstellungs- und Eigenwert der Farbe dominiert der Darstellungswert.

- In diesem Punkt liegt eine hohe Unterschiedlichkeit von den allgemeinen Tendenzen der Prinzipien der Bildfarbe in der herrschenden Kunst des Zeitraumes. Diese klare Unterschiedenheit wird jedoch verwischt durch die Tatsache, daß innerhalb der Gestaltungskonzeption der herrschenden Kunst auch Tendenzen bestehen, die das hier beschriebene Merkmal der Prinzipien der Bildfarbe aufweisen. Die Diffusität zwischen der Gestaltungskonzeption der herrschenden Kunst und der Gestaltungskonzep-

Einzelne Künstler schaffen Werke, die Merkmale beider Tendenzen aufweisen.

Es treten sowohl farbige Geschlossenheit als auch Farb-

Das Charakter der farbigen Spannungsbeziehungen ist zumeist durch Dissonanz, verwirklicht durch Über- und Unterspannungen, gekennzeichnet. Die angewendeten Prin-

2. Unter der Bedingung realer sozialistischer gesellschaftlicher Grundlagen in einem Lande der Welt, der SU, steht auch innerhalb des imperialistischen Systems eine Gestaltungskonzeption, die derjenigen der herrschen Kunst entgegengesetzt ist. Sie zeichnet sich durch folgende Prinzipien der Bildfarbe aus:

Die Grade der Abgehobenheit von der farbigen Wirklichkeitswahrnehmung, die in den Prinzipien der Bildfarbe angestrebt werden, bewegen sich in den Stufen 3 - 5. Charakteristisch ist die Stufe 3, in der eine deutliche Abgehobenheit innerhalb einer m ö g l i c h e n farbigen Erscheinung realisiert wird. Das Verhältnis von Darstellungs- und Eigenwert ist bei zur Geltung gebrachtem Eigenwert - meist nicht in intensiven Farbbereichen - durch die Dominanz des Darstellungswertes gekennzeichnet.

Es werden farbige Zusammenklänge realisiert, die auf Grund der verschiedenen stilistischen Richtungen sehr unterschiedlich mit den Prinzipien anderer Strukturbereiche korrespondieren, oft Dissonanzen einschließen. In der speziellen Konzeption, die wir durch Karl Völker repräsentiert sehen können, wird der Farbzusammenhang in völligen Übereinstimmung mit dem Gegenstandeszusammenhang, den Objektbeziehungen angestrebt; bei Heinrich Vogelers Agitationsbildern übernimmt der Farbzusammenhang die Funktion, die Sichteinheit in Raum-, Zeit- und Handlungsbeziehungen als farbige Einheit wiederherzustellen - als farbige Ordnung der Elemente untereinander und zum Ganzen. Auch in den übrigen konzeptionellen Haltungen dominiert farbige Geschlossenheit.

Der Charakter der farbigen Stimmungsbeziehungen weist keine Einheitlichkeit auf, bewegt sich jedoch vorwiegend innerhalb gedämpfter Dissonanzen, wie wir es bei Dix vorfinden. Innerhalb gering betonter Expressivität oder einer zurückgenommenen Farbigkeit, laute, starkfarbige Klänge und Farbunterschiede werden vermieden. Der Bereich des Unbunten der Farbskala kommt zu relativ hochgradiger Nutzung innerhalb der angestrebten Farbigkeit.

e s e

Prinzipien der Bildfarbe sind geeignet, zum beschriebenen [illegible], das das Selbstbewußtsein der Arbeiterklasse prägt, sich auf den Menschen als handelndes und die Wirklichkeit verändernden Subjekt bezieht, durch Wirklichkeitsorientierung beizutragen. Die Organisiertheit vermeidet [illegible]

Die Prinzipien der Bildfarbe in der Gestaltungskonzeption der sozialistischen Malerei von 1917 - 1970 in vergleichender Gegenüberstellung zu den gesellschaftlichen Verhältnissen

1. Charakter der sozial-ökonomischen Struktur des Sozialismus, Interessenvertretung der Volksmassen

1.1. Unter der Bedingung der Existenz des Sozialismus in einem Land, in der Sowjetunion von 1917 - 1950

1.2. In der Etappe der Existenz des sozialistischen Weltsystems in der Auseinandersetzung mit dem Imperialismus

Die Ausführungen zum Charakter der sozial-ökonomischen Struktur des sozialistischen Gesellschaftssystems und der darin [illegible] Berücksichtigung der Interessen der Volksmassen in [illegible] Etappen wurden in den Anhang verlegt. Sie nehmen die Seiten 58 - 79 ein.

Zusammenfassend wird hier wiederholt: Auf Grund der beseitigten Klassenantagonismen ist die Eigentums- und Sozialstruktur der sozialistischen Gesellschaft grundsätzlich homogen. Die Klasseninteressen der Arbeiterklasse repräsentieren die Interessen der breiten Volksmassen.

Die Charakterisierung des herrschenden Weltverhältnisses findet sich auf S. 78/79.

2. Bemerkungen zur Bildauswahl

Die Beschreibung der Prinzipien der Bildfarbe in der Gestaltungskonzeption der Malerei, die sich unter dem homogenen Charakter der sozial-ökonomischen Struktur der sozialistischen Gesellschaft herausbildet, werden vorzugsweise Werke der Malerei der Sowjetunion und der DDR herangezogen. In der 1. Etappe sozialistischer Entwicklung in der Epoche des Übergangs vom Kapitalismus zum Sozialismus stehen die Werke der Sowjetunion des einzelnen sozialistischen Landes der damaligen Zeit, im Mittelpunkt.

- die Sowjetunion als junge staatliche Macht der Arbeiterklasse die grundsätzlichen gesellschaftlichen Antagonismen beseitigte, ist in der Gestaltungskonzeption der Malerei mehr als eine Abwandlungstendenz der Gestaltungskonzeption der bürgerlichen Moderne zu erwarten, nämlich eine eigenständige, der imperialistischen Malerei entgegengesetzte Gestaltungskonzeption. Es ist im Rahmen dieser Untersuchung kaum möglich, die ungeheure Vielzahl der Werke der sowjetischen Malerei in der Weite dieses Landes mit ihren vielfältigen Ausprägungen nationaler Kulturen auch nur annähernd zu erfassen, um gültige Aussagen darüber machen zu können, welche Werke am besten die Malerei dieses Landes zu repräsentieren vermögen.

Da wir unsere Aufgabe im Rahmen der gesamten Arbeit nicht in der Auswahl gesehen haben, uns vielmehr auf möglichst gesicherte Ergebnisse stützen, berufen wir uns auch hier auf die in vorliegenden Publikationen der UdSSR und der DDR getroffene Auswahl. Aber auch hier ist ein Herausgreifen von Einzelwerken notwendig. Dennoch sind wir der Meinung, daß bei dem hohen Allgemeinheitsgrad der Bezüge, die von uns hergestellt werden, der grundsätzliche Kern der Aussagen Gültigkeit besitzt und durch Einzeluntersuchungen konkretisiert, jedoch nicht widerlegt wird.

So wie die gesamte Arbeit in ihrem Beitrag, die sozialhistorische Determiniertheit der künstlerischen Form der Gestaltungskonzeption der Malerei - im Speziellen der Prinzipien der Bildfabel - nachzuweisen, nur übergreifende Aspekte behandeln kann, die Einzeluntersuchungen Ansatz- und Ausgangspositionen ermöglicht, so werden auch in den Aussagen dieses Abschnittes nur Tendenzen angegeben. Sie können helfen, konkrete Entwicklungsprozesse der Gestaltungskonzeption der Malerei der gegenwärtigen sozialistischen Kunst unter Beachtung des Hypothesenaspekts weiterzuverfolgen usw. einen historisch bereits überblickbaren Werkbestand zu untersuchen.

[illegible] die Malerei der 2. Etappe der Epoche des Übergangs vom Kapitalismus zum Sozialismus wurden den Tendenzen der sowjetischen Malerei solche der DDR-Malerei zugeordnet. Die tendenzielle Entwicklung der Gestaltungskonzeption beider Länder stimmt mit den Tendenzen überein, wie sie in der "Internationalen Ausstellung realistischer engagierter Malerei sozialistischer Länder" 1973 in Sofia für das gesamte sozialistische Lager sichtbar wurden.

Die die generalisierbaren Tendenzen der allgemeinen Gestaltungskonzeption als sinn sich zu dergenieren der spätbürgerlichen Kunst verhalten, wird in dem Kapitel VI dargestellt, wo die Tendenzen der Bildform in der gesamten Gestaltungskonzeption im Zusammenwirken mit den Prinzipien der anderen Strukturbereiche der Malerei beschreibt. Der Beschreibung der Prinzipien der Bildfarbe der beiden Etappen des hier untersuchten Zeitraumes sozialistischer Malerei liegen folgende Einzelwerke zugrunde:

1. Etappe

1. David Sterenberg, "Aniska", 1926, Moskau
2. Kusma Petrow-Wodkin, "Das Jahr 1918 in Petrograd", 1920, Moskau
3. Kusma Petrow-Wodkin, "Der Tod des Kommissars", 1928, Leningrad
4. Semjon A. Tschujkow, "Die Tocher des Hirten", 1948,
5. Sergej Gerasimov, "Kolchoshüter", 1933, Moskau
6. Alexander Dejneka, "Verteidigung Petrograds", 1928, Moskau
7. [illegible], "Der bewachte Winterpalast", 1954, Moskau
8. Fedor Reschetnikov, "Für Frieden", 1950, Moskau.

2. Etappe

1. Achmat Lutfullin, "Drei Frauen", 1969,
2. Josef Sormbrung, "Portrait D. D. Schostakowitsch", 1964, Moskau
3. Harry Rokschinsky, "Volkssänger Ovla Eliajev", 1969,
4. Togrul [illegible], "Für eine lichte Zukunft", (Ermordung der Bakuer Kommissare), 1964
5. Beshan Schwelidse, "Erinnerung", 1964,

. Silvestras Dschaukschtas, "Der Tod des Aktivisten", 1969,
Folke Heminen, "Arbeiter des Papierwerkes", 1969,
. Jevsej Moisejenko, "Kirschen", 1969
Viktor Popkov, "Erbauer des Bratsker GES", 1961, Moskau
. Nikolai Todorov, "Kräne", 1970,

e Werke der DDR-Malerei sind die des Kapitels VII:

[illegible], Wolfgang, "[illegible] den Mißbrauch
er Forschung", 1967, Berlin
...dig, Hans, "Den Opfern des Faschismus II", 1947, Dresden
tte, Willi, "Leuna 1921", 1965/66, Berlin
ke, [illegible] Schulze III",
55, Berlin
evedo, Nuria, "Dreißig Jahre Exil", 1971,
bel, Eberhard, "Stilleben mit Selbstbildnis", 1971
tteuer, Wolfgang, "Liebespaar", 1970, Schwerin
bbel, Kurt, "Werftarbeiter", 1966
ller, K. G., "Die Interbrigadisten von Teruel", 1966/67,
esden
cob, Karl-Heinz, "Mädchenakt", 1966, Berlin
etschmar, Bernhard, "Blick auf Eisenhüttenstadt", 1955/58,
[illegible]
tzkes, Harald, "Ein Sonntag am Müggelsee", 1970

3.1. Beschreibung der Prinzipien der Bildfarbe in der Gestaltungskonzeption der sowjetischen Malerei von 1918 - 1950

s erste generalisierbare Aussage über die Prinzipien der ldfarbe in diesem Zeitraum kann gelten, daß ihnen keine ...angige Rolle in der gesamten Gestaltungskonzeption zukommt, h., das künstlerische Wollen drückt sich nicht vorwiegend Strukturbereich Bildfarbe aus.
[illegible] der Bildfarbe gemessen wird, nicht einheitlich.

wir uns bereits auf eine Zusammenfassung der Prinzipien der dfarbe in der Gestaltungskonzeption der spätbürgerlichen [illegible] im abgrenzen- Vergleich die zweite allgemeine Aussage zulässig:

ohne unterschiedlicher Abhebungsgrade der Prinzipien der
ildfarbe von der farbigen Wirklichkeitserscheinung in den
rtretenen individuellen Konzeptionen und stilistischen
chtungen ist allgemein eine enge Beziehung zur farbigen
klichkeitserscheinung angestrebt, ein gewollter Wider-
ruch zu ihr vermieden worden. Das Verhältnis von Darstel-
gs- und Eigenwert ist so gestaltet, daß es sich allgemein
den Abhebungsstufen 1 bis 3 bewegt. Ganz allgemein kann
er die Tendenz zur Annäherung an die farbige Wirklich-
itserscheinung konstatiert werden, eine Tatsache, die in
r Literatur mit den Begriffen Diesseitigkeit, Realitäts-
zogenheit, Wirklichkeitsorientiertheit belegt wurde.
ch in den Werken, in denen dem Eigenwert die größte Be-
ung beigemessen wird, wie wir es bei Sternberg und Petrow-
kin als gegeben sahen, sind die gewählten Farben der ein-
nen Bildobjekte gegenständlich motiviert. Trotz vorhande-
r Überhöhung der Objektfarben kann nicht von einem gewoll-
n Widerspruch zur gegenständlichen Farberscheinung gesprochen
den. Dasselbe trifft zu für die Gesamtfarbigkeit der ge-
nnten Werke, die zwar jeweils intensiv gewählte Einzelfar-
nutzt, jedoch bezogen auf solche Objekte, für die sie
möglich erscheinen.
Intensität dieser Einzelobjektfarben ist zudem durch
ht-Schatten-Abwandlungen des Farbtons gemildert. Sie kor-
pondiert außerdem mit solchen Bildobjektfarben, die in ge-
chenen Tönen gehalten sind, so daß die Gesamtfarbigkeit nicht
der In-Beziehung-Setzung von ausschließlich intensiven
zelfarben resultiert. Der farbige Zusammenhang wird in den
nnten Werken auf der Grundlage isolierter Farbformen her-
stellt, die in ihrer gegenseitigen Abgrenzung im Farbton
doch die Objektbezüge durch Gliederung klären und nicht
ren oder gar die Bildobjekte selbst zerteilen, wie dies in
igen Werken der spätbürgerlichen Kunst aber auch in früh-
telalterlichen Malereien als prinzipiell angestrebte Hal-
g im Bereich Bildfarbe anzutreffen ist.
[illegible] der Objektfarben gegeneinander vermindert
ch zudem bei Petrow-Wodkin im Zusammenhang mit der Verände-
g seiner individuellen Gestaltungskonzeption.

r "Tod des Kommissars" weist diese auf der Nutzung star-
r Buntheitskontraste beruhende Tendenz nicht mehr auf.
eues 1928 entstandenes Werk, das auf der Basis der Über-
stimmung mit der farbigen Wirklichkeitserscheinung in
ontrastlicher Weise eine farbig hervorgehobene Situation rea-
siert, speziell auf dem betonten Eigenwert des kalten Grün
ruhend, mildert die Übergänge zu den kontrastierenden warm-
rbigen Uniformen durch entsprechende Anschlüsse im Hell-
okal, die einander angenähert sind. Lediglich die symbol-
ch gesetzten Rotakzente sind zur Erfüllung ihrer sinntra-
nden Funktion herausgehoben.
r verwirklichte farbige Zusammenhang als farbig **anein-**
anderschließender Übergang der Einzelobjektfarben, auf Ver-
ndtschaft und Kontrast in Farbrichtung, Helligkeit und
Übung beruhend, ist auch Bestandteil der verwendeten Prin-
pien der Bildfarbe in den übrigen Werken, die sich durch
ne geringere Abhebung von der farbigen Wirklichkeitser-
heinung auszeichnen als die beiden ersten Werke.

s Werk Tschujkows, "Die Tochter des Hirten" repräsentiert
inzipien der Bildfarbe, die das Verhältnis von Darstellungs-
d Eigenwert der Farbe in der Weise gestalten, daß bei voll
nutzter darstellerischer Funktion der Farbe in bezug auf
rperräumlichkeit und betonter Licht-Schatten-Abwandlung
r Objektfarben der Eigenwert zur Geltung kommt. Die harmo-
sch aufeinander abgestimmten Einzelfarben bringen in die-
m Verhältnis die spezielle psycho-physische Wirksamkeit der
rmonischen Farbbeziehung deutlich zum Vortrag. Mit dieser
irksamkeit, die in bezug auf die gewählten Objekte ideali-
erend wirkt, vertritt das genannte Werk eine beträchtliche
ahl von Werken des entsprechenden Zeitraumes, die auf
eichen Prinzipien der Bildfarbe beruhen:
hebung von der farbigen Wirklichkeitserscheinung durch einen
stimmten Grad der Betonung des Eigenwertes innerhalb er-
lteter Darstellungswerte, harmonische "Schönfarbigkeit" im
rakter des farbigen Zusammenhanges, der grundsätzlich her-
stellt wird.

Die Einzelbilder dieser prinzipiellen Haltung im Bereich der Bildfarbe unterscheiden sich hauptsächlich durch die gewählte Farbigkeit, die aber immer innerhalb harmonischer Idealisierung verbleibt, und in ihren Unterschieden bereits durch die grundsätzlich angestrebte Übereinstimmung mit der Erscheinungsfarbe des gewählten Gegenstandes im Einzelbild bedingt ist.

Diese Unterschiede in ihrem Beitrag zum Inhalt des Einzelbildes werden von Künstlern und Theoretikern der Zeit stark betont. Der Beitrag zum allgemeinen Inhalt der Konzeption, den die Prinzipien der Bildfarbe generell sichern, beruht auf der großen Nähe zur farbigen Wirklichkeitserscheinung sowie auf dem harmonischen farbigen Zusammenhang.

Das Werk Gerasimovs zeigt einen ganz ähnlichen Einsatz der Prinzipien der Bildfarbe. Die Bevorzugung heller reiner Farbtöne erinnert an impressionistische Farbigkeit, ist aber stärker zur Darstellung atmosphärischer Erscheinungen direkt genutzt und daher konsequenterweise mit dunklen Schattenpartien verbunden, die wiederum darstellerische Funktion haben und zudem die Formbegrenztheit der Objektfiguren realisieren und nicht wie in den Prinzipien des französischen Impressionismus zumeist als Vorwand zur Formauflösung der Objektbegrenzung dienen.

Auf der Basis gleicher Annäherung an die farbige Wirklichkeitserscheinung auf Grund gleicher Gestaltung des Verhältnisses von Darstellungs- und Eigenwert und der Gestaltung der gewählten Objektfarben innerhalb der Reichweite der gegenständlichen Farberfahrung (Lokalfarbe) vermittelt das Werk Dejneka's "Die Verteidigung von Petrograd" einen anderen farbigen Eindruck. Er beruht auf einer (in der Buntkraft) zurückgenommenen Farbigkeit, die, stark reduziert in der Anzahl der Farbtöne, einen übergroßen Hell-Dunkel-Kontrast ausspielt, der jedoch auf Grund der angestrebten Wirklichkeitsnähe gegenständlich motiviert ist. Die Reduziertheit der Anzahl der Hauptfarben, die miteinander in Beziehung gesetzt werden, ruft bei beibehaltenem Gegenstandsbezug einen monumentalen Eindruck hervor.

Wichtig für die Beschreibung der angestrebten Prinzipien der Bildfarbe ist in diesem Werk, daß auch hier die Isoliertheit der Objektgruppen vom Grund die gegenständlichen Beziehungen unterstützt und nicht zerreißt.

Zusammenfassend kann für den genannten Zeitraum gesagt werden: Zeigen die Prinzipien der Bildfarbe in ihrem Erscheinen in den individuellen Konzeptionen und Einzelwerken auch keine Einheitlichkeit, so ist doch eine einheitliche Tendenz unverkennbar. Sie besteht in der angestrebten Wirklichkeitsnähe, in der Tendenz zu farbiger Geschlossenheit selbst auf der Stufe geringster Abhebung. Die Möglichkeiten, die sich auf der zur Geltung gebrachten farbigen Eigenwerten aufbauen, werden nicht generell genutzt, sondern nur in den Gruppen von Werken, die höhere Abhebungsgrade repräsentieren. Generell vermieden wird jedoch ein Zerreißen des farbigen Zusammenhanges. Die farbigen Beziehungen sind grundsätzlich Beziehungen gegenständlich motivierter Objektfarben. Die beschriebenen Prinzipien der Bildfarbe gehören einer Konzeption an, die einem homogenen Grundcharakter der sozial-ökonomischen Struktur der Gesellschaft entspricht, wenn in ihr auf Grund des erreichten Reifegrades der Grad der Homogenität auch noch nicht voll entwickelt ist. Es ist jedoch zu ergänzen, daß es sich um eine Konzeption handelt, die sich unter den Bedingungen einer ganz bestimmten historischen Situation der sozialistischen Entwicklung ausprägt, nämlich unter den Bedingungen des Übergewichtes des Imperialismus im Kräftegleichgewicht, der daraus resultierenden Abgeschirmtheit der sozialistischen Entwicklung, die zudem auf ein einziges Land beschränkt war. Seinem Wesen nach ist der Sozialismus grundsätzlich international.

Wir haben in der Gestaltungskonzeption der sowjetischen Malerei demnach nicht " d i e " Gestaltungskonzeption einer homogenen Gesellschaftsstruktur zu sehen, sondern eine historisch konkrete Erscheinungsform derselben. Auf jeden Fall können wir aber annehmen, daß wesentliche Züge dieser historisch konkreten Gestaltungskonzeption Grundzüge jeder Gestaltungskonzeption sind,

die einer homogenen Gesellschaftsstruktur entspricht.

Unterstützt wird die Aussage über den historisch konkreten Charakter der Gestaltungskonzeption der sowjetischen Malerei des Zeitraumes von 1917 - 1950 durch die Tatsache, daß für einen nicht unbeträchtlichen Teil der Künstler außerhalb des Landes der d i r e k t e Anschluß an die ehemalige bewußt-historische **realistische Gestaltungskonzeption** möglich war, wie wir sie für die Epoche des progressiven Kapitalismus in Europa im Zustand einer tiefgreifenden sozial-ökonomischen Situation beschrieben haben.

Daß die Gestaltungskonzeption der sowjetischen Malerei in der 1. Etappe der Epoche des Übergangs vom Kapitalismus zum Sozialismus jedoch kein reiner Rückgriff ist, sondern Ähnlichkeiten auf Grund eines ähnlichen Weltverhältnisses ausbildet, zeigt ihre eigenständige Weiterentwicklung. Das zeigt unserer Meinung nach ebenso die Abwandlung derjenigen individuellen konzeptionellen Haltungen, die auf spätbürgerliche stilistische Richtungen fußten, und deren Eingliederbarkeit in die allgemeine Gestaltungskonzeption.

7.3.2. Beschreibung von Tendenzen der Prinzipien der Bildfarbe in der Gestaltungskonzeption der Malerei der UdSSR und der DDR in der 2. Etappe der Epoche des Überganges vom Kapitalismus zum Sozialismus, 1950 - zur Gegenwart

Im Unterschied zu den allgemeinen Zügen der Gestaltungskonzeption der vorhergehenden Etappe ist die Gestaltungskonzeption der sowjetischen Malerei in dieser Entwicklungsetappe durch eine weitaus größere Vielfältigkeit individueller und spezieller Ausprägungen gekennzeichnet.
Dieses Merkmal trifft auch auf die Prinzipien der Bildfarbe zu. Ihre Beschreibung kann auf indirekte Weise in einer Angabe der Begrenzung des Feldes, in dem sie sich bewegen, wahrscheinlich besser vorgenommen werden, als auf dem Wege der direkten Beschreibung, da eine solche zum gegenwärtigen Zeitpunkt und Stand der überblickhaften Werkforschung auf jeden Fall keine Vollständigkeit erreichen kann.

Unsere Aussagen sind als Tendenzen zu verstehen.

Wie in der vorigen Etappe bewegen die Prinzipien der Bildfarbe auch jetzt mehrere Abhebungsgrade von der farbigen Wirklichkeitserscheinung. Das Feld, das sie umfassen, kann von Stufe 1 bis 5 aufgefunden werden. Es hat sich also erweitert. Der Unterschied zur vorigen Etappe besteht jedoch nicht so sehr in der Erweiterung als vielmehr in einer Proportionsverschiebung. Der Werkbestand, der auf individuellen Konzeptionen beruht, die im Strukturbereich der Bildfarbe solche Prinzipien vertreten, die die geringsten Abhebungsstufen anstreben, ist auffällig geringer geworden, ganz besonders im Zusammenhang mit einem Oberwachsen der farbigen Beziehungen, der so gestaltet ist, daß eine harmonische Idealisierung des Gegenständlichen erzielt wird. Die auffälligste gemeinschaftliche Tendenz, die in der Veränderung der Prinzipien der Bildfarbe generalisierbar ist, muß in dem Zunehmen der Haltungen gesehen werden, die eine deutliche Abgehobenheit von der Wirklichkeitserscheinung anstreben, ohne derselben in befremdender Weise zu widersprechen.
Für die 60er und 70er Jahre werden vor allem Werke, die den Abhebungsstufen 3 und 4 zuzuordnen sind, charakteristisch.

Diese Aussage trifft auch auf die Gestaltungskonzeption als ganze zu, so daß wir einen großen Teil von Werken, in denen im Bereich der Bildfarbe die Prinzipien eine größere Annäherung an die farbige Wirklichkeitserscheinung realisieren, dennoch durch das Wirken der Prinzipien der übrigen Strukturbereiche, in hohe Abhebungsstufen einzuordnen haben. Eine solche Aussage trifft z. B. auf das Bildbeispiel I. Serebrjany, "Porträt von Schostakowitsch" von 1964 zu, in dem die Prinzipien des Bildraumes einen engen Bühnenraum verwirklichen und die Bildkomposition nicht auf den Prinzipien der gleichgewichtigen Beziehung aller Elemente untereinander und zum Ganzen beruhen.
Das Nicht-in-die-gleiche-Richtung-Wirken der Prinzipien könnte auch für das Bildbeispiel von A. Lutfullin "Drei Frauen" von 1969 gelten.

In dem durch die strenge Symmetrie der Komposition sowie die strenge Reihung der Hauptfiguren, betont durch die Tendenz zur Abgegrenztheit des Innenraumes, ein Eindruck erzeugt wird, der an die Auffassungen ikonischer Strenge gemahnt und volkskunsthafte Züge assoziativ ins Spiel bringt.

Wir führen das Wiederaufgreifen bestimmter Prinzipien, die hier in einigen Strukturbereichen der Malerei auffallen - und nicht nur in diesem Bildbeispiel an Volkskunsttraditionen erinnern - auf das Wiederanstreben solcher Gehalte zurück, die sich mit den entsprechenden Prinzipien verbinden. Im genannten Beispiel wird in den Prinzipien der Bildfläche trotz der farbig hervorgehobenen Situation durch die betonte Verwendung von Konturen, wenn auch in vorwiegend gestuften Tönen, eine relativ hohe Annäherung an die farbige Wirklichkeitserscheinung erreicht. Das Verhältnis von Darstellungs- und Eigenwert ist so gestaltet, daß bei überwiegendem Darstellungswert dem Eigenwert Entfaltungsmöglichkeiten durch genügende Ausdehnungsflächen gegeben werden.

Die farbigen Beziehungen verwirklichen eine Harmonie, die auf Verwandtschaft beruht, sich im wesentlichen aus einem reich abgestuften Rein-Trüb-Kontrast des Rot zusammensetzt, der aber auch die verwandten Hell-Dunkel-Stufen des Orange/Braun mit einbezieht. Bereichert wird die Harmonie durch Akzente, die in der Farbrichtung kontrastieren, (Blau/Rot/Spannung und auf Ausgleich zielender Rot/Grün/Kontrast).

Ein weiteres Beispiel, das die Tendenz des Anschließens an Volkskunsttraditionen repräsentiert, ist Harry Rokschinskys "[illegible] Elisejew" von 1960. Hier wird die Tradition einer leicht [illegible] Farbigkeit wiedergegeben. Speziell die Hauptfigur zeigt jedoch, daß die Abhebung von der farbigen Wirklichkeitserscheinung nur in geringen Grenzen angestrebt wird. Der [illegible] Einsatz der Objektfarben, der zu weit stärkerer Abstraktion führt - wie ihn die den nationalen Traditionen [illegible] frühstaatliche Kunst in den Prinzipien der Lokalfarbe kennt -

wird vermieden und durch eine eigenfarbige Modellierung ersetzt, die auch die Lichtreflexe und damit in Verbindung stehende Körperbetonungen der Wirklichkeit mit einbezieht.

Die Bildbeispiele 1 – 5, Formal Grimmanbekow, "Ermordung der Baiser Kommissare" von 1964, Sechan Schwelidse, "Erinnerung" von 1964 und Silvestras Dschaukschtas, "Der Tod des Antifaschisten" von 1967 repräsentieren mit einer größeren Ähnlichkeit in den Prinzipien der Bildfarbe eine weitverbreitete Tendenz in der Farbgestaltung in dem Zeitraum, wie sie für die Konzeption der Malerei der sozialistischen Länder insgesamt Gültigkeit besitzt.

In jedem von ihnen ist dem Eigenwert der Farbe bei erhaltenem Darstellungswert eine größere Wirksamkeit beigemessen. Neben diesem gemeinsamen Merkmal in den Prinzipien der Bildfarbe unterscheiden sie sich in der Gestaltung der farbigen Beziehungen in folgender – hier auf das Einzelwerk bezogener – Weise. In Beispiel Grimmanbekows ist die gegenständliche Deutbarkeit der Bildobjektfarben, zu denen auch die Farbe des Umraums zählt, nicht einheitlich.

Im Handlungsraum nur angedeutet, siedelt sie sich in der Figurengruppe und deren Schwerpunkt Spezifik die Naturfarbe der menschlichen Hautfarbe steht im Gegensatz zu dem farbig nur angedeuteten Umraum, der in aufgehellten Tönen gehalten in den Gesamtklang einbezogen ist, so daß wir von einem farbigen Zusammenklang sprechen können. Sein Mittelpunkt ist eine intensive gegenständlich ebenfalls gedeutete Rotfläche, die sich durch die Helligkeit der Leuchtkraft aus den übrigen Farbtönen heraushebt und damit dem Betrachter die Hinweise eines angenommenen Symbolgehalts ins Auge springt. Die farbigen Beziehungen beruhen auf starken, aber wieder ausgeglichenen Spannungen: Blau/Rot bilden eine starke Komplementärspannung, die durch die quantitative Proportionierung von einer relativ kleinen Rotfläche gegenüber quantitativ viel, aber zumeist sehr aufgehelltem Blau, an Schärfe einbüßt. An das kalte, helle Blau schließt sich ein in der Helligkeit angenähertes kaltes Grün an, das mit dem Rot korrespondiert,

gleichzeitig aber zu einem warmen, rotanteiligen, also getrübten Grün eine eigenartige Kalt-Warm-Spannung eingeht. Dieser warme Grünton, an den die warmen Hauttöne sich anschließen, vermittelt zu dem grell-intensiven Rot und verhindert damit, die "nicht gewollte" Vereinzelung dieser Objektfarbe. Dem selben Zweck dient die aufgehellte, aber in den Farbklang einbezogene Farbe des Umraumes, der die intensiveren Objektfarben der Figurengruppe zwar hervorhebend umhüllt, aber nicht - in einem zu großen Kontrast - wie ausgeschnitten erscheinen läßt.
Im Beispiel Schwelidses wird die Abhebung durch den Widerspruch in einzelnen Objektfarben zur allgemeinen Farberfahrung unterstützt. Dieser Fakt liegt in den blaugrünen Gesichtern der rechten Figurengruppe vor. Allerdings wirkt diesem Widerspruch sowohl die gegenständliche Deutbarkeit als beschattete Hautfarbe vor dem sonnigen Hintergrund als auch die Geschlossenheit der Figurengruppe durch die im Blaugrünen gehaltene Objektfarbe als Gesamtfiguration entgegen. Die Gesichter werden mit ihrer Objektfarbe derjenigen der Gesamtfigur zugeordnet und von derjenigen des Hintergrundes auffällig getrennt. Dennoch tritt durch diese Eigenart ein unwirklicher Zug in das Handlungsgeschehen.
Das Werk Dschanukschwilis "Der Tod des Aktivisten" zeigt in den Prinzipien der Bildfarbe die größte Einheitlichkeit in der gleichmäßigen Überhöhung aller Objektfarben, die mit einem verflächigendem Einsatz der Objektfarben konform geht. In der Gestaltung der farbigen Beziehungen wird eine eindeutig expressive Wirkung auf der Basis eines angestrebten farbigen Zusammenhanges erzielt. Auch hier ist das heftigste Rot symbolisch deutbar, jedoch nicht auf die hervorgehobene Weise wie im ersten Beispiel. Durch seine Einbezogenheit in die Gesamtfarbigkeit, die weitere intensiv gesetzte Objektfarben von größerer Fläche aufweist, sowie durch die warmfarbigen Anschlüsse wird seine Vordergründigkeit zurückgenommen. Der Beitrag der Prinzipien der Bildfarbe auch zum Einzelbild geht von der Gesamtfarbigkeit aus, die auf starken, nicht harmonisch ausgeglichenen, also expressiven Spannungen beruht.

in die reinen Dissonanzen - z. B. innerhalb kalter und warmer Farbtöne u. ä. - mit hineinspielen, wie auch der Kontrast zwischen Farbe/Nichtfarbe, allerdings voll gegenständlich motiviert, einbezogen ist, und auf diese Weise bei erhaltenem Farbenreichtum zu der Aussage des angestrebten Beziehungsreichtums in den Prinzipien der Bildfarbe berechtigt.

Eine nochmals erhöhte Abhebungsstufe in den Prinzipien der Bildfarbe des genannten Zeitraumes - speziell in den 60er und 70er Jahren - sehen wir in einem relativ hohen Verbreitungsgrad, der einer speziellen Konzeption gleichkommt, in der Wladimirsker Landschaftsmalerei vertreten, wie sie uns in einer sowjetischen Publikation von 1973 vorgestellt wird. Sie repräsentiert die Bildbeispiele der übrigen Sowjetrepubliken, die in den internationalen Ausstellungen gleiche Abhebungsgrade in den Prinzipien der Bildfarbe aufweisen. Ihnen gemeinsam ist die Überhöhung der Farbigkeit durch vorwiegende Setzung intensiver Farbtöne. Der farbige Eigenwert bildet mit dem Darstellungswert allerdings auch in dieser Konzeptionsausprägung ein Gleichgewichtsverhältnis.

Grundsätzlich wird ein farbiger Zusammenhang angestrebt, dessen Länge innerhalb eines ganz bestimmten Wirkungsbereichs farbiger Beziehungen zu finden sind, nämlich grundsätzlich im Bereich des psycho-physisch Angenehmen. Im einzelnen finden wir Harmonie bis Expressivität verwirklicht. Die Materialität der Farbe ist zumeist stark betont.

Die Prinzipien der Bildfarbe spielen in der speziellen Konzeption der Wladimirsker Landschaftsmalerei, als deren Vertreter eine ganze Gruppe von Malern gelten kann, eine dominante Rolle. Die psycho-physischen Wirkungen der farbigen Beziehungen werden voll zur Geltung gebracht. Sie unterscheiden sich allerdings in der Ausschließlichkeit der Nutzung eines eingegrenzten farbigen Stimmungsbereichs von anderen Auffassungen überhöhten Farbeinsatzes als prinzipielle Haltung, wie sie auch in anderen Ländern des sozialistischen Systems, auch in der DDR vertreten sind. Zu ergänzen ist, daß in der sowjetischen Malerei auch weiterhin gültige Werke entstehen, die in den Prinzipien der Bildfarbe eine stärkere Annäherung an die Wirklichkeitserscheinung anstreben.

Wir wollen sie durch folgende Werke vertreten wissen:
Tschchanjuk, "Erste Komsomolzen im Dorf", 1958,
Korzhev Triptychon, "Kommunisten", 1959/1960 und
Sawitzki, "Die Partisanenmadonna", oder
Gavrilow, "Sonniger Tag", 1957.

Die Einbeziehung der DDR-Malerei ergibt eine noch größere Vielfalt in den Prinzipien der Bildfarbe.
Die aufgezeigte Tendenz erhöhter Abgehobenheit trifft auch hier zu, allerdings nur als eine Richtung. Zu ergänzen sind Tendenzen der Störung farbiger Einheit, vor allem aber bei geringer Abgehobenheit der Bildfarbe, die Tendenzen der Störung des farbigen Zusammenhanges, dessen Geschlossenheit auf Grund entsprechender Gestaltung der farbigen Nachbarschafts- und Kontrastbeziehungen nicht durchgängig angestrebt wird, wie wir es für die sowjetische Malerei anhand der Beispiele ausgesagt haben.
Ebenfalls bei der Tendenz der Nichtharmonie, des Nichtklangs, die prinzipielle Haltung im Komplex der Bildfarbe größer geworden. Soweit diese Aussage auf Werke einiger Leipziger Maler zutrifft, wird sie innerhalb eines hergestellten Z u s a m m e n h a n g e s der disharmonischen farbigen Beziehungen realisiert, jedoch z. T. mit sehr weitgehenden Verhäßlichungen verbunden.
Eine weitere Tendenz innerhalb der Prinzipien der Bildfarbe ist die Gestaltung farbiger Beziehungen in einer Weise, die zu einer starken suggestiven Wirkung (psychologische Farben) führt und damit den Eindruck des Unwirklichen stärker betont, oft im Gegensatz zum gewählten Bildgegenstand.
Gemeinsamkeiten der Prinzipien der Bildfarbe in der Gestaltungsweise, die sich auf sozial-ökonomischen Verhältnissen gründet, die im weitesten Sinne als gleich bezeichnet werden können, also die Malerei der DDR und der UdSSR gleichermaßen umfaßt, sind deutlich erkennbar und in der Tendenz gleichgerichtet. Die Relation dieser Tendenzen zur Malerei in imperialistischen Ländern weist sie als Prinzipien aus, die einem anderen Weltverhältnis Ausdruck verleihen.

7.3.3. Zusammenfassung der Prinzipien der Bildfarbe

Die allgemeine Gestaltungskonzeption der herrschenden Kunst im Sozialismus unter der Bedingung der Existenz in einem einzigen Land, also der Unterlegenheit im Kräftegleichgewicht der beiden Systeme und der daraus notwendigen Abgeschirmtheit innerer Entwicklung, ist durch Prinzipien der Bildfarbe gekennzeichnet, die folgende Merkmale aufweisen:

1. Die Grade der Abgehobenheit bewegen sich innerhalb einer Spannbreite von höchster Wirklichkeitstreue bis zu einer Abhebung von der farbigen Wirklichkeitserscheinung, die der Farberfahrung noch nicht widerspricht, aber bereits Überhöhungen in den Objektfarben zuläßt. Charakteristisch sind die Stufen der Abgehobenheit 1 und 2.
   Das Verhältnis von Darstellungs- und Eigenwert besitzt demnach unterschiedliche Ausprägungen, bewegt sich allerdings v o r w i e g e n d im Rahmen dominanter Darstellungswerte und gelangt bis zu einem gleichgewichtigen Verhältnis der Stufe 4.

2. Farbige Zusammenhänge werden generell angestrebt, womit ein Mindestgrad farbiger Organisiertheit in bezug auf die Herstellung der gegenstandsgebundenen Farbbeziehungen untereinander und zum Ganzen garantiert ist.

3. Der Charakter der farbigen Spannungsbeziehungen wird zu einem hohen proportionalen Anteil der Werke innerhalb des Harmonischen gesucht, wobei die Harmonie auf der Basis geringer Spannungen als auch auf der Basis des Ausgleichs größerer Spannungen zu finden ist.

Die allgemeine Gestaltungskonzeption der herrschenden Kunst im Sozialismus unter der Bedingung der Existenz des sozialistischen Weltsystems und der verstärkten Durchdringung seiner inneren Entwicklung mit dem internationalen Grundkonflikt der beiden antagonistischen Gesellschaftssysteme ist durch Prinzipien der Bildfarbe gekennzeichnet, die folgende Tendenzen aufweisen:

1. In der Skala der Abhebungsgrade ist eine große Spannbreite anzutreffen, die lediglich die höchsten Grade der Entfernung von der Wirklichkeitserscheinung negiert.

Charakteristisch sind allerdings erst mit Abhebungsgraden der Stufen 3 und 4. Das Verhältnis von Darstellungs- und Eigenwert bewegt sich ebenfalls in großer Spannbreite.

2. Im proportional größten Teil der Werke wird ein Farbzusammenhang verwirklicht. Es treten jetzt Bestrebungen auf, die Abhebungen vieler Zusammenhänge einschließen.

3. Der Charakter der farbigen Spannungsbeziehungen ist vielfältig. Die in der vorigen Etappe deutliche Dominanz harmonischer Beziehungsgestaltung wird geringer. Auch expressive Überhöhungen sind gering in der Anzahl. Disharmonien, auf Kombinationen mit Unterspannungen beruhend, treten vermehrt auf.

7.4. Das Weltverhältnis

Das Weltverhältnis, der auf diese Weise seine ästhetisch-künstlerische Konkretisierung findet, nimmt "die l e b e n d i g e W i r k l i c h k e i t , die ganze uns umgebende Welt, das Leben der Menschen, ihre Gedanken, Gefühle, Hoffnungen und Wünsche, die Natur, all die vielfältigen Gegenstände, Erscheinungen und Ereignisse (als) Quelle, W u r z e l g r u n d f ü r d i e K u n s t " . (68)

Das revolutionäre Proletariat - als erste Klasse, die nicht eine neue Ausbeuterordnung an die Stelle einer alten setzt, sondern die Ausbeutung überhaupt aufhebt - vereint in seinen Idealen die Interessen der gesamten Gesellschaft, der menschlichen Gattung.

Als das "gesetzige Sein der Gesellschaft" als Reflexion dieses von der sozial-ökonomischen Struktur der homogenen Weise, kann daher auch der Inhalt des ästhetischen Ideals nichts grundsätzlich anderes als Lebensbejahung und Menschlichkeit sowie die ästhetische Lust am menschlichen Maß sein.

In den beiden Etappen sozialistischer Entwicklung in der Epoche des Übergangs vom Kapitalismus zum Sozialismus ist die aufgezeigte Gesetzmäßigkeit (qualitative Bestimmtheit) des Weltverhältnisses.

das sich auf der homogenen Grundstruktur aufbaut, den Bedingungen unterworfen, die durch das Kräfteverhältnis der gegensätzlichen gesellschaftlichen Systeme real gegeben sind.

In der 1. Etappe der Existenz des sozialistischen Gesellschaftssystems in einem Lande mußte die Auseinandersetzung mit dem Klassengegner im Innern und zur Sicherung der Entwicklung die Abschirmung von der Auseinandersetzung mit dem übermächtigen Klassengegner außerhalb des Landes mit allen Mitteln der staatlichen Macht erzwungen werden. Das Selbstverständnis der Arbeiterklasse, das sich so in voller Bewußtheit der Entgegensetzung zum Überwundenen herausbildete, sowie in der Bewußtheit, eine Mission für alle zu erfüllen, erfuhr sehr schnell profilierte Eigenständigkeit und stolze Betonung.
Dieses neue Selbstbewußtsein, das sich im demokratischen Einvernehmen mit den Zielen aller wußte, den Menschen erstmals die Möglichkeit eingeräumt, Schöpfer seiner selbst zu sein, konturierte im abgrenzenden Gegensatz das Neue, Andersartige aller ideologischen Ideale als b e s t i m m e n d e Qualität des gesamten Weltverhältnisses.

Die 2. Etappe sozialistischer Entwicklung, in der das sozialistische Weltsystem zur epochebestimmenden Kraft geworden ist, erfordert zur Interessenvertretung der internationalen Arbeiterklasse nunmehr das aktive Eingreifen in die Epochekonflikte, in die Auseinandersetzung der beiden Systeme mit dem Ziel der Überwindung und Bestimmung des friedlichen Charakters für gesamtes menschliches Gesellschaft im Weltmaßstab.
Das Weltverhältnis dieser 2. Etappe ist wesentlich gekennzeichnet von der Bewußtheit dieses Epochekonflikts, dessen Bestimmung im Interesse der gesamten Menschheit zur historischen Mission der Arbeiterklasse in dieser Etappe gehört. Die qualitative Bestimmtheit des Weltverhältnisses, das auf der homogenen Grundstruktur beruht, bleibt bestehen;

an die Stelle der euphorischen Züge des siegreichen Anfangs treten jedoch Merkmale, die die Konflikte reflektieren, größere Betroffenheit, Wissen um die Kompliziertheit der Zusammenhänge, der Möglichkeiten und der Grenzen der Lösbarkeit, Verfremdungswille, der die Gewißheit der Anstrengungen einschließt - in diesem Rahmen bewegt sich ein Verhältnis zur Welt, das diese als erklärbar, veränderbar durch den Menschen, aber auch nur in dem Rahmen der realen Kräfte des gesellschaftlichen Menschen veränderbar erkennt. Womit die mit dem metonymischen Begriff "die Höhe der Ebene" umschriebenen inneren Konflikte sind hier gemeint, sondern der Umstand, daß die Ideale der Arbeiterklasse ein Selbstverständnis aufbauen, in dem sie sich als beauftragt mit der Lösung der Epochekonflikte sieht, wobei diese Aufgabe lösbar, aber nicht verkleinert erscheint.

7.5. T h e s e

Zur bildkünstlerischen Modellierung dieses gesellschaftlichen Bewußtseins tragen die Prinzipien der Bildfarbe der allgemeinen Gestaltungskonzeption bei, indem sie in der 1. Etappe mit Wirklichkeitsnähe in den Stufen der Abgehobenheit 1 und 2 als charakteristisch für die meisten Werke sowie mit harmonisch geschlossenen Farbzusammenhängen einen entsprechenden allgemeinen Inhalt im Zusammenwirken mit den Prinzipien der anderen Strukturbereiche formieren.

Der Beitrag der Prinzipien der Bildfarbe z. d. allgemeinen Inhalt der Gestaltungskonzeption besteht in der 2. Etappe in Wirklichkeitsferne, für die die Stufen der Abgehobenheit 3 und 4 charakteristisch sind. Im Charakter der farbigen Beziehungen treten [illegible] entgegengerichtete Tendenzen auf.

4. Ergebnisse aus dem Vergleich der Prinzipien der Bildfarbe in der allgemeinen Gestaltungskonzeption der Malerei des Imperialismus mit den Prinzipien der Bildfarbe in der allgemeinen Gestaltungskonzeption der Malerei des Sozialismus

1. Es zeigt sich, daß die Prinzipien der Bildfarbe in den Gestaltungskonzeptionen der Malerei

der beiden entgegengesetzten Gesellschaftssysteme in ihren charakteristischen Zügen unterschieden sind.
Da es in beiden allgemeinen Konzeptionen innerhalb der Prinzipien der Bildfarbe neben den jeweils charakteristischen Merkmalen auch viele individuelle Besonderheiten gibt, existieren individuelle Gestaltungskonzeptionen, deren prinzipielle Haltungen im Bereich Bildfarbe weitgehend den Farbauffassungen der grundsätzlich entgegengerichteten Konzeptionen gleichen.
Innerhalb der überblickhaften Gesamtdarstellung der Tendenzen in beiden Konzeptionen kann jedoch als offensichtlich gelten, daß die Prinzipien der Bildfarbe in ihren Schwerpunkten entgegengerichtet sind.

2. Im einzelnen kann folgende Aussage ergänzt werden:
Die Prinzipien der Bildfarbe in den allgemeinen Gestaltungskonzeptionen der Malerei beider Systeme weisen in der Etappe die eindeutigste Unterschiedenheit auf, in der die größte Isoliertheit in den Existenzbedingungen beider Systeme bestand, als in der UdSSR auf der Basis stabilisierter gesellschaftlicher Verhältnisse homogenen Charakters zum ersten Mal ein sozialistisches Weltverhältnis zu profilierter Eigenständigkeit gelangte.

Die Eindeutigkeit der Verschiedenheit der Prinzipien der Bildfarbe der beiden entgegengesetzten Konzeptionen scheint bei grob vereinfachender, mechanischer Betrachtungsweise tatsächlich mit zunehmendem Eingreifen des sozialistischen Weltsystems in die Epochenkonflikte in dem kurzen Untersuchungszeitraum bis zur Gegenwart zunächst abzunehmen, wobei jedoch die grundsätzliche Differenz beständig ist.

3. Wir können demnach Punkt 2 der Hypothese als bestätigt betrachten.
Der Vergleich der Prinzipien der Bildfarbe der allgemeinen Gestaltungskonzeptionen der beiden entgegengesetzten Gesellschaftssysteme bestätigt mit der Feststellung ihrer Unterschiedenheit die These, daß die Verwendung a n d e r e r Prinzipien der Bildfarbe in der allgemeinen Gestaltungskonzeption im Zusammenhang mit v e r ä n d e r t e n gesellschaftlichen Verhältnissen,

die die Grundlage für ein verändertes Weltverhältnis bilden, nicht zufälligen, sondern g e s e t z m ä ß i g e n Charakter hat.
Die Tatsache, daß die Prinzipien der Bildfarbe in der Gestaltungskonzeption der Malerei der progressiven trinitären Periode kapitalistischer Entwicklung bis an die Grenze der vollzogenen Umwandlung zum dunklen Antagonismus mit den Prinzipien der Bildfarbe in der allgemeinen Gestaltungskonzeption der Malerei des Sozialismus mit seiner homogenen sozial-ökonomischen Struktur in wesentlichen Zügen vergleichbar, wenn auch nicht identisch sind, führt uns zur Formulierung einer weiteren These:

These 1:
Offensichtlich sind bestimmte Prinzipien der Bildfarbe besser als andere geeignet, zur Formierung bestimmter ästhetisch-künstlerischer Inhalte beizutragen.

These 2:
Den Gestaltungsprinzipien der Bildfarbe haftet potenziell eine b e s t i m m t e A u s s a g e f u n k t i o n an, die im allgemeinen Inhalt, der an die allgemeine Gestaltungskonzeption als Ganzheit geknüpft ist, dann zum Tragen kommt, wenn die Aussagefunktion der Gestaltungsprinzipien den übrigen Strukturbereichen ihr weitgehend entsprechen

Sollte dieser Verknüpfung bestimmter Prinzipien der Bildfarbe mit einer bestimmten Aussagefunktion objektiven und nicht einmaligen Charakter haben, so müßte ein Wiederaufgreifen bestimmter Prinzipien, zumindest in ihren charakteristischen Zügen, im Zusammenhang mit einem vergleichbaren Weltverhältnis in der jeweiligen historisch konkreten Erscheinungsweise des Gestaltbildes der Malerei anderer historischer Zeiträume auffindbar sein.
Zur Bestätigung dieser These wird im anschließenden Kapitel eine Darstellung der Prinzipien der Bildfarbe in Zusammenhang mit dem Charakter der sozial-ökonomischen Verhältnisse, ausgehend von den ausgeprägten Hörigkeitsverhältnissen (Feudalismus) in Westeuropa bis zum vollzogenen Eintritt des Bürgertums als Klasse

in den bestehenden dualen Antagonismus, vorgenommen, da im benannten Zeitraum, der etwa von 800 bis 1600 fixiert wird, im Zusammenhang mit einer Veränderung der sozial-ökonomischen Struktur, einer veränderten Interessenvertretung der Volksmassen ein verändertes Weltverhältnis und dementsprechend ebenfalls eine Veränderung der allgemeinen Gestaltungskonzeption erwartet werden kann.

KAPITEL V

Der Wandel der Prinzipien der Bildfarbe in der allgemeinen Gestaltungskonzeption der Malerei im Zusammenhang mit dem Wandel der Gesellschaftsstruktur im Zeitraum von ca. 800 - 1600 in Westeuropa

1. Zusammenfassende Darstellung der Gesellschaftsstruktur des Zeitraumes als Ursache für das Entstehen der allgemeinen Gestaltungskonzeption der Feudalgesellschaft und deren Veränderung innerhalb dieser historischen Periode

Zwischenbemerkung:

Wir beziehen uns in der Darstellung der Ursachen für das Entstehen der allgemeinen Gestaltungskonzeption der Feudalgesellschaft und deren Veränderung innerhalb dieser Periode generell auf die Ausführungen von Frau Ulrike Sack in deren Dissertationsschrift "Die Gestaltungsprinzipien des Bildraumes in der Malerei und ihre Inhaltfunktion", der auch die nachfolgende Zusammenfassung entnommen ist.

1.1. Während der ersten Phase feudaler Entwicklung und in der ausgeprägten stabilen feudalen Grundstruktur war die Gesellschaft in zwei sich antagonistisch gegenüberstehende Klassen - feudalabhängige Bauern und Feudalherren - gespalten. Die vorherrschende Wirtschaftsform war die Naturalwirtschaft. Das Obereigentum am Hauptproduktionsmittel, dem Boden, durch den Feudaladel dominierte.

Der durch ökonomischen und außerökonomischen Zwang ausgebeutete Bauer war in bezug auf den Boden Nichteigentümer (Hörigkeit). Die Entwicklung der Produktivkräfte war in engen Grenzen durch den Besitz der Bauern an Produktionsmitteln und durch die Möglichkeit gegeben, die Produktion über den Abgabenteil hinaus zu steigern, und sich so einen höheren Anteil am gesellschaftlichen Gesamtprodukt zu sichern.

Die Interessen der beiden Klassen standen sich dual gegenüber. Die Mehrheit des Volkes war der persönlichen Unfreiheit unterworfen, sie befand sich in Zustand der Ausbeutung bis an die Grenze des Existenzminimums, d. h., sie erhielt nur einen unverhältnismäßig geringen Anteil am Nationalprodukt. Die breiten Volksmassen hatten keinerlei Möglichkeiten, sich an der Machtausübung zu beteiligen. Die grundlegenden Rechte und Freiheiten sowie die Bildung waren ihnen verweigert.

Die gesellschaftliche Unterprivilegierung, die Knechtung, Ausbeutung und Unterdrückung der feudalabhängigen Bauern behinderten diese nicht nur in der Entwicklung der Produktivkräfte, die in der Regel sehr langsam vor sich ging, sondern auch in der Entfaltung ihrer Persönlichkeit, selbst in der Möglichkeit, den Anspruch auf Selbstverwirklichung zu formulieren.

Andere als diese feudalen Produktionsweisen, die noch aus der späten Urgesellschaft oder der verfallenden antiken Gesellschaft übernommen waren, wie die Dorfgemeinschaft oder die Ausbeutung der Sklavenarbeit, konnten diesen dualen Charakter nicht beeinträchtigen.

Die Ständegesellschaft vermittelt das Wertgefühl der herrschenden und beherrschten Klasse, das die materiellen gesellschaftlichen Verhältnisse widerspiegelt. Einerseits zeigt sich darin eine Übereinstimmung von göttlicher und irdischer Macht, andererseits das Empfinden von der Vorherbestimmtheit und Unerkennbarkeit aller Ereignisse, der Unveränderbarkeit der Gesellschaft, der daraus resultierenden passiven Haltung gegenüber der realen Welt, die Abwendung von ihr.

1.2. Die Entwicklung der Produktivkräfte erhält Auftrieb durch die Arbeitsteilung zwischen landwirtschaftlicher und gewerblicher Produktion.

Die Stadt entsteht und in ihr beginnen sich Keimformen neuer bürgerlicher Eigentumsverhältnisse durch das Entstehen der Ware-Geld-Beziehungen zu entwickeln.
Das entstehende Bürgertum ist Träger des gesellschaftlichen Fortschritts auf ökonomischem, politischem und ideologischem Gebiet. Die gesellschaftliche Unterprivilegierung des städtischen Bürgertums durch den Feudaladel verhindert die volle Entfaltung ihrer ökonomischen Potenzen. Ihre errungene, aus dem System des Feudalismus nicht mehr wegzudenkende ökonomische Position hat weitgehende Folgen für eine künftige Strukturveränderung der Gesellschaft.
Der zwischen Feudalherren und Bürgertum als Nebenklasse der Gesellschaft ausgefochtene Kampf ermöglichte es den Bauern, diesen zweiten Klassenwiderspruch ausnutzend, den Versuch zu unternehmen, ihre Lage zu verbessern, wobei sie aber nur zeitweise Teilerfolge errangen.
Das Bürgertum wurde zum potentiellen Interessenvertreter der Volksmassen, zu denen es selbst gehörte; allerdings durchaus im Interesse eigener ökonomischer Zielsetzungen. Andererseits versuchte das Bürgertum auf Grund seiner Schwäche einen Kompromiß mit dem Feudaladel, oftmals sogar auf Kosten der Bauernschaft. Der duale Antagonismus wird also nicht aufgehoben, aber weitgehend modifiziert. Eine Veränderung der Klassenkonstellation hinsichtlich der Gewichtung deutete bereits eine Entwicklung zu trinitären Klassenbeziehungen an. Das Bürgertum wird mehr und mehr nur ökonomisch und kulturell prägenden Schicht.

1.3. Die stürmisch voranschreitende Entwicklung der Produktivkräfte führte in der dritten Phase zu weiteren Umwälzungen der Produktionsverhältnisse. Es vergingen jedoch noch Jahrhunderte - bis etwa zum Ausgang des 19. Jahrhunderts - bis die kapitalistische Produktionsweise zur alleinigen Existenzgrundlage wurde.
Das Bürgertum hat sich zur kapitalistischen Klasse entwickelt und ist Träger des gesamtgesellschaftlichen Fortschritts. Die mit seinem Auftreten verbundenen, über den feudalen Rahmen hinauswirkenden ökonomischen Beziehungen prägen den Charakter der sozial-ökonomischen Verhältnisse und führen dazu, daß der Feudaladel versucht, von den Errungenschaften des Bürgertums zu profitieren, sich an ihm zu orientieren.

Die politische und ökonomische Aktivität des Bürgertums versetzte es in die Lage, seine menschlichen Wesenskräfte umfassend zu entwickeln, weitreichende gedichtige Konzeptionen im Bereich des Überbaus zu entwickeln und weitgehend auch die Interessen des Volkes, der Volksmassen insgesamt zu vertreten. Das auf diese Weise entstehende trinitäre Klassenverhältnis war mit einem weitgehenden Kräfteausgleich der rivalisierenden Klassen verbunden, das den Volksmassen günstige Möglichkeiten zur Erhebung ihrer Forderungen bietet. Die herrschende Klassenkonstellation ist geprägt durch eine komplizierte Verflechtung von drei grundlegenden sozialen Antagonismen: Erstens die Konfrontation zwischen Bauern und Feudalherren, zweitens die Konfrontation zwischen Bürgertum und Feudalherren, wenn es darum geht, die Interessen der Nebenklasse des Feudalismus, die über den Rahmen der feudalen Gesellschaftsformation hinausgehen, in der kapitalistischen Gesellschaft zu realisieren. Drittens wirkt der Gegensatz zwischen Bürgertum und Bauern bzw. all jenen Elementen, die in der Manufaktur, dem künftigen kapitalistischen Industriebetrieb, arbeiten, und die später die Klasse des Proletariats bilden und dann den Hauptantagonismus der kapitalistischen Gesellschaft darstellen.

Mit dem kapitalistischen Bürgertum ist eine neue Klasse von Eigentümern entstanden. Durch ihre Stellung in der Produktion ist sie im gesellschaftlichen Fortschritt gegen die reaktionären Feudalherren verfechtende Klasse gehört sie selbst den Volksmassen an. Über die Vermittlung des zur Macht strebenden Bürgertums sind die Volksmassen bis zu einem gewissen Grade an der Leitung der Gesellschaft beteiligt. Ihr Anteil am Sozialprodukt wird langsam und in Grenzen größer. Ihre Möglichkeiten und ihr Recht auf Bildung wachsen ebenfalls.

Die Kunst, die auf der Grundlage dieser Konzeption realisierte Bildgestalt, ist Ausdruck eines Weltverhältnisses, das sich an der Lebenswirklichkeit orientiert mit einer rationalen Haltung zur Welt. Damit verbunden ist ein humanistisches Menschenbild, das Ideal eines selbstbewußten, körperlich und geistig entwickelten Menschen.

2. Beschreibung der Prinzipien der Bildfarbe in der allgemeinen Gestaltungskonzeption des Zeitraumes von ca. 500 - 1600 in Westeuropa

2.1. Beschreibung der Prinzipien der Bildfarbe in der Darstellungskonzeption der Malerei in der Periode vorherrschender Herrschaftsverhältnisse in Westeuropa (Feudalismus)

In der genannten Periode feudaler Entwicklung in Westeuropa, die durch den tief aufbrechenden Dualismus in den gesellschaftlichen Klassenverhältnissen und die Entgegensetzung der Interessen des Feudaladels und der breiten Volksmassen gekennzeichnet ist, weisen die Prinzipien der Bildfarbe trotz der unterschiedlichen Zeiten innerhalb der Gestaltungskonzeption eindeutig g e m e i n s a m e Züge auf, die in der kunsthistorischen Literatur aufgezeigt wurden bzw. auch Gegenstand von Einzeluntersuchungen waren.

Bei Gerhard Ulrichs wird die Farbe der frühmittelalterlichen Malerei als eine Ausprägung des von ihm beschriebenen Zeitcharakters der Farbe im Bild wie folgt umrissen:

"Sie kann kaum als unterschiedliche und schmückende Lokalfarbigkeit auftreten wie in der frühen mittelalterlichen Malerei, in den Miniaturen des Abend- und Morgenlandes, selbst noch blütenbunt, schattenlos und vielfach in der Verbindung mit Gold." (1)

Wolfgang Schöne geht auf die Bildfarbe parallel zur historischen Veränderung in der Wiedergabe des natürlichen Lichts in der Malerei ein. Er beginnt seine Darstellung mit der frühmittelalterlichen Buchmalerei, die er in der Reichenauer Buchmalerei repräsentiert sieht:

"Zum Eindrucksvollsten der Reichenauer Buchmalerei gehört ihre eigentümliche Farbigkeit. Sie wird ... durch drei Momente bestimmt: zum ersten durch die milchige Helle der leuchtenden Pastellfarben, zum zweiten durch die Dichte der Deckfarbenmalerei (die gerade wegen der Farbenhelle besonders auffällig wirkt) und zum dritten durch die geradezu impressionistische Farbenwahl." (2)

Schöne sieht in Anwendung seiner begrifflichen Darstellungs- und Wesenswerte der Farbe über die ottonische Malerei hinaus, daß an den Darstellungswerten der ottonischen

Auch dort, wo sie (die Farbe) an der 'Gestalt' der Dinge haftet, hat sie nicht die Aufgabe, etwas über das natur- [illegible] Leben des Dargestellten auszusagen. Sie trägt vielmehr dazu bei, das Gegenständliche aus aller innerweltlichen Bezogenheit herauszulösen, und dient so, das 'Allgemeine' [illegible] Gedanken zu versinnbildlichen. (3)

Hildegard Chorus hat "Die Gesetzmäßigkeiten der Farbgebung in der ottonischen Buchmalerei" untersucht und in einer Dissertation von 1930 veröffentlicht, deren Ergebnisse von [illegible], von der Bercken und auch Ernst Strauß anerkannt wurden. Die in den untersuchten Malereien verwendeten Farbtöne wurden in den Ostwaldschen Doppelkegel eingezeichnet. Sie führten zu der Aussage, daß sich die getroffene Farbenauswahl auf einen kleinen festumgrenzten Kegelausschnitt beschränkt.

"Die Farben stehen durchschnittlich in bezug auf ihren Weiß-Schwarzgehalt in nächster Verwandtschaft zueinander. Sie gehören nämlich entweder dem gleichen Bereich an, oder einem benachbarten, der denselben Reinheitswert hat." (4)

Diese Aussage über die angestrebte Farbigkeit in den Prinzipien der Bildform hat [illegible] einen so hohen Allgemeinheitsgrad, daß sie von der Autorin innerhalb der engen Bezugsebene für die sie zutrifft, als "Gesetzmäßigkeit" erkannt werden kann. In der erweiterten Bezugsebene, die den Einsatz der [illegible] in großen übergreifenden Zeiträumen zu erfassen sucht, erweist sich die Gesetzmäßigkeit als einer Zeit zugehöriger Grundsatz, als G e s t a l t u n g s p r i n z i p

Zur Loslösung der Objektfarbe der mittelalterlichen Malerei von der darstellerischen Funktion zum Zwecke der Anschlußmöglichkeit für außerästhetische Symbolgehalte, die eine Betonung des farbigen Eigenwerts voraussetzt, nimmt Gottfried Haupt in seiner Dissertation "Die Farbensymbolik in der sakralen Kunst des abendländischen Mittelalters" von 1940 [illegible]

"Die Farbe hat sich von einer natürlich bedingten Gegenstands- und Ortsgebundenheit zu solcher Selbständigkeit erhoben, daß sie Figur wie Ornament an beliebiger Stelle des Bildes erfüllen könnte.
Die völlig freie Purpurseite eines Evangeliars vermochte dem mittelalterlichen Menschen dasselbe zu sagen wie der Granatapfel oder der Wein der Eucharistie." (5)

Die Verselbständigung der Farbe nimmt auch in den Aussagen Theodor Hetzers über die Bildfarbe des frühen Mittelalters einen Rang ein:

"Dem Mittelalter ist die Farbe etwas Absolutes, eine Kraft, die aus sich selbst wirkt, man rechnet mit dieser Kraft, aber man bildet sie nicht. Man hält sie durch Formen zusammen, ohne sie auf die Form zu beziehen. Die Farbe spricht durch sich selbst als eine Eigenschaft der erscheinenden körperlichen Welt. Ihre Wirkung ist die abstrakte des reinen Farbwertes, zugleich aber magisch durch die Materie, der sie angehört ... Ebenso war ihm in der farbigen Materie selbst, im Gold, Glasfluß und edlen Gestein das Heilige unmittelbar angedeutet.
In den Glasgemälden von Chartres, im goldenen Antependium des Baseler Münsters (jetzt im Clunymuseum) erfassen wir den Farbwert nicht durch die figürliche Darstellung und mit ihr zusammen; er trifft uns vor dem Gegenständlichen.

In der byzantinischen Kunst ist dank der antiken Tradition die Verbindung mit der Figur zwar enger; und doch werden wir auch da nicht eigentlich von dem Rot oder Blau eines Gewandes sprechen, vielmehr von einer mehr oder minder roten und blauen Farbe, die die Konturen eines Gewandes ausfüllt." (6)

Ebenso wie in den geschilderten Fakten graduelle Stufen der [illegible] farbiger Eigenwerte enthalten sind, äussert sich in der Aussage über die Organisiertheit farbiger Beziehungen ein bestimmter Grad des angestrebten Zusammenhanges an:

"Was nun die Anordnung der Farbe auf dem Bildfelde anlangt, so hat das Mittelalter in der Hauptsache zwei Möglichkeiten gekannt: den goldenen oder auch farbigen – meist blauen – Grund, von dem die einzelnen Farben der Figuren und Dinge sich deutlich abheben, sodann die durch geometrisches Ornament bewirkte Farbgruppierung der Glasfenster.
In beiden Fällen handelt es sich um Verteilung und Zusammenstellung an sich schöner, schmückender und symbolisch bedeutsamer Farben, nicht um Beziehungen im Sinne bildmäßiger Einheit und Funktion eines Vorganges." (7)

[illegible] den Grad der Vereinheitlichung innerhalb grundsätzlicher [illegible] zwischen Gold- und Farbgründen geht [illegible] auch [illegible] Schöne, wenn er feststellt, daß es sich um [illegible] Pulvergold handelt, die [illegible] der Farben [illegible] in einem Höchstmaß gesteigert ist und daß beide, [illegible] Farbe in großflächiger Ausbreitung gegeben werden. [illegible] innerhalb der Nichteinheit des Farbmaterials eine größere [illegible] Angleichung angestrebt wird, kann [illegible] durch [illegible] erhärtet werden.

daß das Gold der mittelalterlichen Buchmalerei aufglänzend gesehen werden muß, um die von Jantzen herausgestellte "Harmonisierung der so schwer zu vereinbarenden eigentümlichen Farbwerte der ottonischen Malerei" zu erfüllen.

> "Nimmt man aber dem Golde den Glanz, so sperren sich nicht nur Goldgrund und Farbe, sondern häufig auch die Farben gegeneinander." (8)

Diese Angleichung ermöglicht es, daß zwischen Goldgrund und Farbgrund kein wesentlicher Unterschied gemacht wird, daß beide einander ersetzen können. Als Beispiel wird von Schöne auf das Perikopenbuch Heinrichs II. verwiesen, in dem weder dem Wesen noch dem Range nach eine Unterscheidung gemacht wird.

Für die romanische (nachottonische) Buchmalerei gilt, daß durch die Verwendung von Blattgold der Glanz vergrößert ist. Aber, wenn es sich um Farbgründe handelt, daß der Buntwert gesteigert wurde. Für die Buchmalerei des 12. Jahrhunderts ist der starkfarbige Feldergrund besonders charakteristisch.

Schöne weist auf die Arbeit J. J. Tikkanens "Studien über die Farbengebung in der mittelalterlichen Buchmalerei" hin, in der nachgewiesen wird, daß der starkfarbige Feldergrund in der frühen Malerei nicht bekannt ist. Er kennt aus dem 11. Jahrhundert nur 2 Beispiele. (9)

Noch sonst weist die romanische Buchmalerei nach Schöne gegenüber der ottonischen einige Unterschiede auf:

> "1. Die Farbe drängt allgemein zu stärkerer Eigenkraft. Sie wird tiefer und voller, gibt also weniger Eigenwert an ihren Lichtwert ab. Dies gilt besonders von ihren Rahmenleisten und Bildgründen, während in den Figuren häufig noch hellere Farbtöne vorherrschen.
> 2. Die ottonische Mannigfaltigkeit der Farben und ihrer Abstufungen wird entschieden eingeschränkt.
> 3. Die herrschenden Farben sind nicht mehr dominierend 'weltabgewandt' wie die 'geheimnisvoll schimmernden' ottonischen Farbwerte (zum Beispiel Violett, Lila, Purpur, Seegrün, Sandgelb), sondern als einfaches Rot, Blau, Grün, Gelb erheblich weltzugewandter. Entsprechendes gilt natürlich für ihr Eigenlicht.
> 4. Die Dunkelwerte und Hellwerte der Farben werden durch gegenseitige Kontrastierung stärker betont.
> 5. Die Modellierung der farbigen Figuren und Gegenstände durch kräftiges Deckweiß nimmt zu, wenn in den betreffenden Farbenkomplex eine gewisse Aufspaltung ins Weißhelle einerseits, ins Farbendunkle andererseits bedeutet." (10)

Diese Modellierung der Körperhaften Gegenstände und Figuren durch Hell-Dunkel- und Dunkel-Hell-Übergänge spielt nach Schöne auch bereits in der ottonischen Malerei eine Rolle. Diese wenn auch nur sekundäre Rolle darf nach seiner Meinung nicht übergangen werden, wenn die Gestaltungsweise hinreichend charakterisiert werden soll. Schöne sieht in der Modellierung der Bildobjekte einen deutlichen Anschluß an die spätantike Malerei, die Schatten und Schlagschatten kannte. Dagegen sieht die ottonischen Bildgründe von "ihren spätantiken illusionistischen Ursprüngen" weiter entfernt. Nach Schöne sichert die Farbenaufhellung und Weißhöhung, die als Mittel der Modellierung in Licht verwendet wird, daß die Farben der Objekte (Gewänder usw.) sich nicht zu sehr als Farbwerte verselbständigen, wie es zweifellos geschehen würde, ohne die Durchdringung der Farbflächen durch die weißen und hellen Stege. (11)

Mit der attributiven Zuordnung der Begriffe "weltabgewandt" für die Farben der ottonischen Malerei und "weltzugewandt" für die Farben der romanischen Buchmalerei als Unterscheidung können wir nicht konform gehen. Lieber würden wir die Unterscheidung nach Farbenheit oder Bekanntheit der Farbtöne vornehmen, nach der den gewählten diffizilen ottonischen Objektfarben eine gewisse Nervorgehobenheit zukommen würde, während sich die Farbwahl der romanischen Beispiele innerhalb der Grundfarben in geringer Abweichung stereotyp bewegt. Damit hätte jedoch seine Aussage über die größere Erscheinungstreue einer der beiden Arten gemacht, die an die von Schöne gewählten Begriffe assoziativ sich knüpft und die in der verwendeten Weise unseres Erachtens eine Verkehrung darstellt.

Dagegen können wir die von Schöne vorgenommene Rückverfolgung der Modellierungsmethode über die ottonische Malerei hinaus bestätigen:

> "Die allmähliche Umbildung des Körperschattens zur 'Modellierung' im mittelalterlichen Sinne und das Verschwinden der Modellierlinien bzw. zumindest seine Umbildung zu rein flächenhaft stehenden dunklen Farbflecken läßt sich gut an den ravennatischen Mosaiken des 4. und 6. Jahrhunderts beobachten. Doch gibt es auch späterhin immer wieder noch einmal Schlagschatten." (12)

Schöne verweist in diesem Zusammenhang auf die Arbeit Fritz Haeberleins, "Grundzüge einer stochastischen Farbenkunographie" (13), in der auf die sinnesgeschichtliche Bedeutung der farbigen Streifengründe eingegangen wird, sowie auf weitere Arbeiten, die sich mit diesem Gegenstand auseinandersetzen.(1

Nach den von uns in dem Kapitel "Spezifik" dargelegten Kriterien wird der prinzipielle Einsatz der Bildfarbe in dem angestrebten Grad der Abgehobenheit und im Charakter der farbigen Beziehungsbildung erfaßt.
Lernen wir die Beschreibung der Prinzipien der Bildfarbe in der Gestaltungskonzeption dieser Epoche diese Kriterien zugrunde, so erweisen sich die in der Literatur aufgezeigten Fakten als Einzelaussagen auf dem Gebiet der angestrebten Farbigkeit. Zur Bildung des farbigen Zusammenhanges und auch der angestrebten Abgehobenheit von der Wirklichkeitserscheinung. Alle Aussagen erfassen die generalisierbaren Tendenzen im Einsatz der Bildfarbe im entsprechenden Zeitraum.
Unter dem Aspekt der von uns zugrunde gelegten Kriterien beschreibend, bestehen die Prinzipien der Bildfarbe in folgendem:
Mit den angewendeten Prinzipien im Strukturbereich Bildfarbe wird eine deutliche Abgehobenheit von der farbigen Wirklichkeitserscheinung verwirklicht. Allerdings bezieht sich die Aussage über den erreichten Grad der Abgehobenheit auf die Bildfarbe als Gesamtheit aller im Bild vorhandenen Farbflächen, unabhängig davon, ob diese gegenständlich ausgedeutet sind oder nicht. Die Abhebung besteht in der Konzeption der Epoche auf unterschiedlicher Nichtähnlichkeit im Grad der Annäherung an die farbige Wirklichkeitserscheinung.
Die gegenständlich gedeuteten Bildobjektfarben bewegen sich im gesamten Zeitraum, wenn auch mit Abänderungen - wie Schöne ausführt - innerhalb m ö g l i c h e r Gegenstandsfarben, also solcher Objektfarben, die den entsprechenden Objekten in der Umwelt zugehören können, unserer Farberfahrung nicht widersprechen.

In allen gegenständlich gedeuteten Objektfarben dominiert zwar der Eigenwert eindeutig über den Darstellungswert, aber es ist doch von Bedeutung, daß die im Bild gewählten Farben die Objekte zu charakterisieren vermögen, während die [illegible] Sinngehalt auf diese Weise in direkter Form.

Die Tatsache, daß in den Beziehungen zwischen Objektfarben und den Farben der Gründe eine Angleichung durch ähnliche [illegible] nichteinheitlichen Wirklichkeitsannäherung besteht.

[illegible] intensiven Farbtönen zusammengesetzt ist, also in beiden [illegible] en der Farberfahrung nicht widersprochen wird.

[illegible] diesen Eindruck nicht, aber es [illegible] eiten der gegenständlich kennzeichnenden Farbe verblieben.

ie hohe Abgehobenheit der Bildfarbe als Gesamtheit bezweckt ie Ablesbarkeit des Symbolgehaltes, der in dieser Epoche reekt an die Farbe angeschlossen ist. Jeder Einzelfarbe [illegible] lb der farbigen Beziehungen gewährleistet [illegible] t dem Mittel der Kontur, das die gegenseitige Überflutung d Beeinflussung abschwächt. Obwohl wir im Bildganzen far- ge Beziehungen vor uns haben, bedingt durch die Abgegrenzt- [illegible] zeichnungen, sondern eher um deren Verhinderung. Wir fin- daher einen bestimmten Grad der Isoliertheit der Einzel- ben vor.

Objektzergliederungen durch hohe Spannungen in der Farbrichtung innerhalb der Farbdetails einer Objektfigur sind nicht selten.
Ein farbiger Beziehungsreichtum wird nicht angestrebt, vielmehr ist die beschriebene Farbigkeit auf jeden Fall mit einer eingegrenzten Farbskala realisiert. Die reduzierteste Skala besitzt die romanische Malerei, die gleichzeitig die heftigsten Buntheitsspannungen aufweist.
Eine Anordnung der farbigen Quantitäten nach dem freien Gleichgewicht wird vermieden, vielmehr herrscht strenge bis "verletzte" Symmetrie und Reihung vor.

Der Teilbeitrag, den die Prinzipien der Bildfarbe zum allgemeinen an die Gestaltungskonzeption geknüpften Inhalt leisten, beruht auf

- der hochgradigen und nichteinheitlichen Abgehobenheit der Bildfarbe als Gesamtheit aller farbigen Bildelemente, die eine Abwendung von einem diesseitsorientierten Gestaltbild bedeutet,
- dem symbolischen Sinngehalt der Farbe, der, angeschlossen an die psycho-physische Wirkung der Einzelfarben, außerästhetische Inhalte direkt übermittelt, die ebenfalls auf ein transzendentes Weltbild orientieren,
- der Milderung der Abgehobenheit, die dadurch eintritt, daß die Objektfarben der begrifflich fixierten Gegenstandsfarbe (Lokalfarbe) nicht widersprechen,
- der Abschwächung der nichteinheitlichen Wirklichkeitsannäherung durch die einheitliche Farbigkeit, die auf ähnlicher Intensität oder Helligkeit und Reinheit der Farbtöne basiert.

Soweit wir die Aussage über die Prinzipien der Bildfarbe dieser Epoche auf die nichtangestrebte Erscheinungstreue verallgemeinern, lassen sich ihr trotz der außerordentlichen Vielfalt, die die einzelnen Kunstwerke auf Schritt und Tritt zeigen, sowohl die gering voneinander abweichenden Prinzipien der Bildfarbe in den verschiedenen Schulen als auch die Veränderung innerhalb der zeitlichen Begrenzung der Epoche eingliedern.

Die Modifikationen im Einsatz der Farbe, die dann von Wichtigkeit sind, wenn besonders in der genannten Epoche eine Werkanordnung zu speziellen Schulen den Betrachtungsaspekt auf die stilistischen Unterschiede richtet, beruhen auf geringen Unterschieden im Verhältnis von Darstellungs- und Ausdruckswert, auf einer variierten Farbskala innerhalb einer konzentrierten Farbenreihe, aber auch auf einer andersartigen Setzung der Farbe als Mittel zur Verwirklichung der Prinzipien weiterer Strukturbereiche.

Die Modifikationen bewegen sich innerhalb des grob umrissenen prinzipiellen Farbeinsatzes. In seinen allgemeinen Merkmalen trifft es auf die mittelalterliche Malerei Italiens ebenso zu wie auf den Raum, dem die Veranschaulichungsbeispiele zugehören. Sie sind zudem in den Wandmalereien des Zeitraumes anzutreffen, die durch Gliederung den bildlichen Teilen eine Begrenztheit geben, die sie den allgemeinen Bedingungen eines Wandbildes vergleichbar macht.

Die Gemeinsamkeiten mittelalterlicher Malerei im Bereich der Bildfarbe sind bei Anwendung übergreifender historischer Betrachtungsaspekte auffällig und durchaus bekannt.

Deutlichster Ausdruck einer auf Gemeinsamkeiten orientierten Sicht war die einhellige Ablehnung der konzeptionellen Haltungen dieser Epoche in der Zeit ihrer Überwindung. Als man auf der Suche nach neuen Inhalten entsprechenden neuen Formen in den alten Gemeinsamkeiten das "Nicht-Gewollte" sah, war die kritische Haltung zwar pauschal, aber in der notwendigen Abgrenzung zum eigenen künstlerischen Wollen auch scharf beobachtend.

Die anschließenden Zitate bewegen sich in diesem allgemeinen Urteil ihrer Zeit:

Giovanni Battista Cavalcaselle ... betonte, daß die byzantinischen Mosaiken den Eindruck erweckten, als seien sie alle Kopien desselben Originals:

> "Die langgezogenen Füße scheinen an der Erde aufgehängt zu sein, die Arme sind ausgestreckt, die Gesichtszüge gewissermaßen verzerrt, der Ausdruck der Augen erinnert an den von Besessenen." (15)

Vasari wiederholt das Urteil:

> "So sind viele Gemälde in jener alten Manier geschaffen - die Augen sind die von Besessenen, die Hände gespreizt, die Gestalten stehen auf den Fußspitzen, wie man es noch heute in den Kirchen S. Miniato bei Florenz und in S. Pietro Vecchio in Rom sehen kann. Gestalten, die eher den Eindruck von Monstren erwecken als eines Abbildes von Wesen, wie sie in der Wirklichkeit sind." (16)

Die Zitate wurden von uns als Wertungen herangezogen, die von den Positionen eines anderen ästhetischen Ideals aus an die mittelalterliche Kunstform herangehen. Sie beziehen sich in diesem Falle nicht auf die Prinzipien der Bildfarbe. Diese waren einerseits in die allgemeine Ablehnung einbezogen, andererseits war die Farbe als Symbolträger bei weitem nicht außer Kraft gesetzt, so daß wir in dieser Tatsache eine Ursache sehen möchten, warum sich die Kritik nicht direkt auf dieses Gebiet richtet.

Wir sind nicht geneigt, Meinungen zu unterstützen, die in der mittelalterlichen Malerei eine a u s s c h l i e ß l i c h e Voranschaulichung christlicher Mythologie sehen wollen, wobei der eigenständige Wert als Ausdruck ästhetischer Weltsicht eingeschränkt wird. Entsprechend ist der Einsatz der Farbe nicht als reine, an das Symbol gebundene Hereinnahme außerästhetischer Ideengehalte ins Bild zu interpretieren. Allerdings gehen wir mit folgender Äußerung konform:

> "Es steht fest, daß das Mittelalter, jedenfalls in größerer Intensität als andere Epochen, jene Form der Vergeistigung der künstlerischen Gestaltung und ihre Erhebung ins Normative kannte." (17)

Ergänzend schließen wir uns jedoch Ferdinand Bologna an, der folgende Meinung äußert:

> "Da kein Zweifel bestehen kann, daß die Werke der Architektur, der Skulptur und der Malerei nicht nur Zeugnisse der Kunst sind, sondern ebenfalls ausgeprägte Zeugnisse der ästhetischen Prinzipien der Epoche, die sie hervorgebracht hat (wie dies auch Lionello Venturi bemerkt hat), kann man daraus schließen, daß auch die Künstler des Mittelalters, seien es Ordensmönche oder in der Kunst erfahrene, umherziehende weltliche Spezialisten, sich der Eigenständigkeit ihres Schaffens bewußt waren. Sie wußten, daß sie in ihrem phantastischen und ideengesättigten Schaffen, um die großen Wahrheiten der Religion zu veranschaulichen, sowohl den konkreten Strömungen der Kunst ihrer Epoche folgten wie auch ihren persönlichen Beitrag zur Ausreifung der einzelnen Inhalte lieferten." (18)

Die Prinzipien der Bildfarbe im Zeitraum der Wandlung der Grundstruktur der Hörigkeitsverhältnisse durch die Entstehung der Städte – bezogen auf die Tafelmalerei im Raum des späteren Deutschland und Frankreich

Die Prinzipien der Bildfarbe in der allgemeinen Gestaltungskonzeption der Gotik weisen als auffälliges Veränderungsmerkmal eine größere Annäherung an die farbige Wirklichkeitserscheinung auf, die allerdings die Erscheinungstreue nicht erreicht.

Vergleichen wir die realisierten Bestrebungen mit der zusammenfassenden Beschreibung der Prinzipien der Bildfarbe der ersten Periode feudaler Entwicklung, so werden folgende Unterschiede deutlich:

1. Die Nichteinheit der Abhebung von der farbigen Wirklichkeitserscheinung – aus der unterschiedlichen Behandlung von Bildobjekten und Bildgrund resultierend – ist weiterhin vorhanden, tritt jedoch eher verstärkt in Erscheinung.
2. Veränderungen finden wir sowohl in der farbigen Auffassung der Objekte als auch der Bildgründe vor.
3. In der Behandlung der gegenständlich gedeuteten Bildobjekte ist eine stärkere Annäherung an die farbige Wirklichkeitserscheinung zu konstatieren.
4. Die Bildgründe, die jetzt ornamental gemustert sind (punzierte Goldgründe, mit Sternenornament versehene Farbgründe), verbleiben nach wie vor im Bereich des Ungegenständlichen. Sie sind symbolhafte Sinnträger durch ihren farbigen Eigenwert, nicht objektbezeichnend.
5. Der nichteinheitlich vollzogenen farbigen Abhebung, die auf der In-Beziehung-Setzung der abstrakten Gründe mit den stärker auf die Wirklichkeitserscheinung orientierten Objektdarstellungen beruht, wirkt eine andere Tendenz entgegen.
6. Da an die Farbe der gegenständlich gedeuteten Bildzonen weitaus höhere darstellerische Anforderungen gestellt werden,

muß der flächige Zeichencharakter der Objektfarbe mit der formelhaften linearen Weißaufhellung einer weich modellierenden Hell-Dunkel-Stufung der Objektfarben weichen. Diese weitaus erscheinungsgemäßere Wiedergabe der Licht-Schatten-Abwandlung der Objektfarben hat sich für eine große Anzahl von möglichen Bildobjekten in einer Dortstehenden Farbe zu vollziehen, an die ein ebenfalls fixierter Symbolgehalt geknüpft ist. Diese Anforderung gilt wiederum nicht für alle Objekte.

Die Symbolfarben, die als außerästhetische Sinnträger fungieren, sind von vornherein an die elementarsten Farbqualitäten gebunden. Sie treten sowohl in starken Buntqualitäten, als auch in Schwarz und Weiß auf. Da in den angewendeten Prinzipien der Bildfarbe beide Bestrebungen - höhere Wirklichkeitsannäherung und Symbolgehalt - miteinander verbunden werden, wird den farbigen Eigenwerten dieser Objektfarben eine Verbindungsmöglichkeit gesichert. Sie sind es daher, die sich mit den reinen Eigenwerten der Farb- bzw. Goldgründe am auffälligsten vergleichen.

Die verbindende Wirkung der gleich intensiven oder ähnlich hellen Farbigkeit der vorhergehenden Periode, die zwischen der Nichteinheit gegenständlich gedeuteter Bildzonen und nichtgegenständlichen Bildgründen vermittelt, ist in den Prinzipien der Bildfarbe der zweiten Periode nicht mehr auf die gesamte Farbigkeit bezogen.

Das Verhältnis von Darstellungs- und Eigenwert ist auch innerhalb der gegenständlich gedeuteten Bildzonen nicht mehr einheitlich. Relativ isoliert stehende Bildobjektfarben, die in sich durchaus modelliert sind, stehen besonders in späten Werken dieser Periode in farbig geschlosseneren Zonen, die sich innerhalb zurückgenommenerer Buntwerte bewegen.

Auffälligstes Merkmal der Prinzipien der Bildfarbe dieser Periode, das seine Ursachen in der angestrebten Gestaltung des Verhältnisses von Darstellungs- und Eigenwert hat und sich aus dem angestrebten Charakter der farbigen Beziehungen aus-

ist die Darstellung jedes Einzelobjektes in s e i n e r Farbe, die der gegenständlichen Farberfahrung nicht widerspricht, Licht-Schatten-Abwandlungen zur Betonung des Körperhaften innerhalb der Hell-Dunkel-Stufung desselben Farbtones durchaus zuläßt und dabei dem Eigenwert des Farbtons gewisse Geltung verleiht.

[illegible] seiner Gegenstandsfarbe, die weder von einer vereinheitlichenden Beleuchtung stark betroffen und abgewandelt würde, noch aus Gründen der Farbkomposition gewählt würde, ist in der kunsthistorischen Literatur mit dem Begriff der L o k a l f a r b e belegt.

[illegible] dieser Stufe mit einer ganz bestimmten Wirklichkeitsauffassung [illegible] den Charakter, der [illegible] Modifikationen farbiger Vereinheitlichung verschließt. Eine gleichgewichtige Beziehung aller farbigen Elemente untereinander und zum Ganzen ist nicht Bestandteil künstlerischen Wollens im Strukturbereich Bildfarbe.

Die isolierende Wirkung der Lokalfarbe, die die Dinge trennt, "den Phänomenen selbst anhaftet und sie voneinander unterscheidet", wird von Jantzen und Strauß gleichermaßen betont.(19) [illegible] Strauß, der die Prinzipien der Bildfarbe in der letzten Phase der hier dargestellten Periode feudaler Entwicklung an Werken eines eingegrenzten Zeitraums untersucht, weil sich "in dieser Zeit der "bergang von der spätgotischen Anschauung [illegible] vollzieht" und er erwarten kann, daß die Gegensätze von Alt und Neu also hier besonders anschaulich in Erscheinung treten müßten, (20)

stellt im Vergleich der beiden Anschauungen fest:

"Die Selbständigkeit des farbigen Eigenwerts ist zweifellos im lokalfarbigen Kolorit größer." (21)

[illegible] die allgemein in diesem Zeitraum angestrebte Farbenkomposition den Begriff " a r c h i t e k t o n i s c h " [illegible] als [illegible] Gegensatz zu der schon im 15. Jahrhundert in Italien ausgebildeten architektonischen Anordnung des Kolorits" aufgefaßt wissen will. (22)

"Die farbige Flächenkomposition der spätgotischen Malerei ist in der Weise konzipiert, daß sie grundsätzlich [illegible] dem wahrenden Gefüge im Gegensatz steht.

und es durch eine übermäßige Betonung der Farben auch am Bildrande, bei es durch neutrale oder unbestimmte Randfarben (grau, gold), die Bildgrenzen negiert. Innerhalb der Bildflächen herrscht gemäß der linearen Komposition und je nach der Verteilung der Figuren eine Ungleichmäßigkeit im Verhältnis der farbigen zu den unfarbigen Komplexen, die ihrerseits wieder in keinem notwendigen Verhältnis zu den Proportionen des gegebenen Bildfeldes stehen." (23)

Wir stimmen vor allem seinen Untersuchungen über die angewendeten farbigen Intervalle zu:

"Wir setzen bei der gleichen Beobachtung an, die wir bereits oben über die Einzelfarbe angestellt haben. So wie wir in jeder großen Komposition alle Grundfarben in Erscheinung treten sehen, finden wir auch im wesentlichen alle grundsätzlichen Intervalle gleichzeitig: Die Bilderscheinung ergibt sich aus einer Durchsetzung verschiedenartiger großen, mittleren, kleinen, übermäßigen und unbestimmten Kontraste. Wie aber der einzelne Farbton in einer der Bildtektonik gerade entgegengesetzten Weise in die farbige Struktur der Fläche zu liegen kommt, so gehorcht auch die Fügung der farbigen Intervalle keinem tektonischen Gesetz. Sie widerstrebt jedem ordnenden Gedanken." (24)

Diese Feststellung stimmt völlig mit unserer Interpretation überein, die besagt, daß die isolierte Betonung der Objektfarbe nicht unter einer gleichzeitig angestrebten bestimmten farbigen Beziehung vorgenommen wird. Die Folge des Vermeidens einer eingegrenzten Beziehungsbildung, die sich etwa in der Anordnung das freie Gleichgewicht und in der Spanungsbildung die Harmonie zum Ziel setzt, ist eine relative Willkür in den verwirklichten farbigen Beziehungen, die von Strauß auf dem Gebiet der Anordnung mit Atektonik bezeichnet wurde und gleichzeitige Folgen in der Art der farbigen Spannungsbildung hat. Eine generalisierbare Aussage über die angestrebte Wirkungsrichtung der farbigen Intervalle findet sich bei Ernst Strauß:

"Für unsere Untersuchung müssen wir uns darauf beschränken, als eine allen Intervallen wesentliche Eigenschaft spätgotischer Koloristik hervorzuheben, daß in ihr im allgemeinen das Verhältnis der kontrastbildenden Farben in der Weise in Erscheinung tritt, daß ihre psychologische Wirkung nicht die einer Beruhigung für das Auge ist, sondern im Gegenteil die Empfindung einer Ruhelosigkeit, einer Spannung hinterläßt.

Dies gilt in erster Linie von den mittleren und kleinen Intervallen: So herrscht bei der Anwendung der mittleren dasjenige Intensitätverhältnis vor, das den natürlichen Helligkeiten der Farbwerte - der Vorbedingung einer ruhigen leichten Wirkung - widerspricht (die warmen Farbtöne dunkel, die kälteren heller). Im gleichen Sinne dominiert bei den kleinen Intervallen dasjenige, das aus nahestehenden Tönen verschiedener Qualität gebildet wird, vor dem, das nur aus den Intensitätsgraden einer und derselben Farbqualität abgeleitet wird." (25)

Da in der Untersuchung von Ernst Strauß der Unterschied der Prinzipien der Bildfarbe zwischen Spätgotik und Renaissance im Mittelpunkt steht, wird die Mittelstellung dieser Prinzipien nicht behandelt, die sie als Bestandteil der Gestaltungskonzeption der 2. Periode feudaler Entwicklung im Verhältnis zur Gestaltungskonzeption der vorhergehenden und darauffolgenden Periode haben.

Diese Mittelstellung kommt zum Ausdruck im Grad der Abgehobenheit von der farbigen Wirklichkeitserscheinung, der auf dem angestrebten Verhältnis von Darstellungs- und Eigenwert der Bildfarbe sowie in engsten Zusammenhang damit auf der angestrebten Art und Weise der Organisiertheit der farbigen Beziehungen beruht.

Da sich in den Prinzipien der Bildfarbe die Bestrebungen zur Annäherung an die Wirklichkeitserscheinung vergrößern, wird die Farbe schließlich zu einem "Kleid", welches die Natur als Körper trägt." (26)

Netzer beschreibt den Zustand, der in diesem Entwicklungsprozeß erreicht wird, am Werk Giottos:

"Wenn es also zutrifft, daß Giotto der Farbe viel von ihrer absoluten Wirkung nahm, von den vollen und ruhigen Akkorden, die noch in Cavallinis Fresken und Mosaiken erklingen, so hat er ihr dafür ganz neue Aufgaben und Möglichkeiten zugewiesen." (27)

"Durch Giotto wird die Farbe eine Eigenschaft von Mensch und Ding, Körper und Raum. Sie ist nicht mehr ein absoluter Wert, der mit größerer oder geringerer Willkür bald an einer Figur, bald an einem Haus, bald an einem rahmenden Ornament erscheint, sie gehört zu den Dingen und ist wenn auch erst zaghaft, an deren plastischer und räumlicher Wirkung beteiligt." (28)

"Das Eingehen auf die äußere Natur und auf Stofflichkeit, das aussprechen Nachahmende liegt weder in Giottos Vermögen noch in seiner Absicht;

aber man wird finden, daß seine Farben ä h n l i c h sind und dem Natürlichen nicht widersprechen. Die Natur, um die es Giotto zu tun ist, liegt weniger in der äußeren Erscheinung und im eigentlichen Organischen als vielmehr darin, daß ein Ereignis als Vorgang fühlender und handelnder Menschen anschaulich werden soll." (29)

Letzteren wird der Zusammenhang der Veränderungsrichtung der Prinzipien der Bildfarbe innerhalb der genannten Epoche mit der Veränderung des gesamten Lebensgefühls und Weltverhältnisses angesprochen.

Die Haltung der Farbe als Eigenschaft der Dinge, die auf Grund der größeren Annäherung an die Wirklichkeitserscheinung die prinzipielle Haltung entstand, hat allerdings das Aufgeben der Farbwiederholung auf der Fläche und damit die geschilderte Art der atektonischen Farbanordnung sowie die Inkaufnahme nicht-harmonischer Beziehungen der Farbelemente untereinander zur Folge - unter dem in der genannten Periode erreichten Grad der Abgehobenheit auch die Nichteinheit der Wirklichkeitsannäherung sowie die Isoliertheit der Lokalfarben. Diese Merkmale in den Prinzipien der Bildfarbe, die die Organisiertheit der farbigen Beziehungen betreffen, werden in der nachfolgenden Periode unter der Bedingung weit höherer Annäherung an die farbige Wirklichkeitserscheinung überwunden, womit ein weit höherer Grad der Organisiertheit farbiger Beziehungen innerhalb des Bereiches prinzipieller Bestrebungen lag und verwirklicht wurde. Zur Farbenanordnung in der 2. Periode feudaler Entwicklung ist zu ergänzen, daß der weitaus größte Teil der Werke nicht der Spätphase dieser Periode angehörte, die von Ernst Strauß analysiert wurde, daher trifft die Vermeidung farbiger Symmetrie für den größeren Teil der Werke dieser Periode nicht zu. Symmetrie und Mittelakzentuierung - zumeist durch die Hauptfigur - sind die Ausgangspositionen in den Prinzipien der Bildfarbe der Gestaltungskonzeption. In der Spätphase werden sie dann noch angewendet, wenn eine betont ruhige Aussage des Einzelwerkes verwirklicht werden soll. (30) Sie sind nunmehr als prinzipielle Haltung nicht mehr zutreffend.

Ebenso muß die abstrakte Deutung des Bildgrundes als Veränderungsprozeß angesehen werden, der über eine immer weitere [illegible] durch die sichtbare Zunahme seines Gelbwertes und die immer häufigere Verwendung [illegible] (Brokatgewänder usw.), andererseits durch die Umbildung von einem "allgemeinen" Hintergrund zur Rückwand einer Raumbühne mit dem Mittel krüftiger Musterung - schließlich gänzlich aufgegeben wird. (31)

Grenzfälle sind die genannten Werke von Konrad Witz, in denen der Bruch zwischen der wirklichkeitsgetreuen Wiedergabe der gegenständlichen Bildteile, die dunkelfarbige Schatten zur Veranschaulichung starker Körperräumlichkeit einbeziehen und der stark ornamentierten goldenen Bildrückwand zur Überwindung des Goldgrundes zwingt bzw. diese ankündigt. Während der Goldgrund in der Tafel des Heilspiegelaltars aus unbefangener heutiger Sicht als Innenraumwand gedeutet werden könnte, wobei auffallen muß, daß der Schlagschatten sich auf dieser nicht fortsetzt, wird anhand der Behandlung des Goldgrundes in dem Werk "Anna und Joachim an der goldenen Pforte" als Innenflügelseite des in Basel entstandenen Marienaltars klar, daß es sich um den ungegenständlichen Bildgrund handelt.
Wird die im Wesen gleichlaufende niederländische und italienische Entwicklung in die Betrachtung vergleichend einbezogen, so erweist sich eine derartig extreme Weiterführung der Wirklichkeitsannäherung innerhalb der gegenständlich gedeuteten Bildzonen bei gleichzeitiger Beibehaltung des Goldgrundes, die eine Überspannung zwischen beiden Bildzonen einschließt, als Sonderfall, als eine konkrete mögliche, aber nicht generelle Erscheinungsform in der Konzeption dieser 2. Periode.

2.3. Beschreibung der Prinzipien der Bildfarbe in der Gestaltungskonzeption der Malerei der Etappe des Manufakturkapitalismus

[illegible] Grundschichtsschreibung eine anerkannte Tatsache,

daß das Werk der Renaissancekunst auf einem neuen Weltverhältnis beruhen, das auch im Bereich des ästhetischen Bewußtseins ein neues Ideal prägt. Der neuformierte allgemeine Inhalt dieser Kunstwerke ist an eine Gestaltkonzeption geknüpft, die der diesseitigen Orientierung und dem neuen Menschenbild – als zwei Hauptkomponenten dieses allgemeinen Inhalts – die Formgrundlage gibt. Obwohl sich Elemente der künstlerischen Bestrebungen und Tendenzen gestalterischer Haltungen in der vorhergehenden Etappe feudaler Entwicklung schon andeuteten – speziell in der Spätgotik ist eine quantitative Ansammlung solcher Erscheinungen zu beobachten – haben wir in der Gestaltungskonzeption der Renaissance eine qualitativ eige[illegible] fassung zu sehen, die zur Gestaltungskonzeption vorhergehender Etappen feudaler Entwicklung im Gegensatz steht.
Diese Gegensätzlichkeit der Gestaltungskonzeption als Gesamtheit beruht auch auf veränderten Prinzipien im Strukturbereich Bildfarbe.

Die Prinzipien der Bildfarbe spielen in der Gestaltungskonzeption der 3. Etappe feudaler Entwicklung keine hervorgehobene Rolle, sie gehen vielmehr mit den Prinzipien der anderen Strukturbereiche konform und unterstützen – in gleichgewichtiger Verteilung der inhaltlichen Funktion – die allgemeine Aussage.
Ihr allgemeinstes Merkmal ist eine hochgradige Annäherung an die farbige Wirklichkeitserscheinung bei Sicherung der prinzipiellen Abgehobenheit. Das Verhältnis von Darstellungs- und Eigenwert der Farbe ist so gestaltet, daß bei überwiegenden Darstellungswerten die farbigen Eigenwerte zur Geltung kommen können. Diese Wirkungsmöglichkeit der Eigenfarbe wird unter der Bedingung der hohen Forderung an den [illegible] (Kennzeichnung der farbigen Besonderheiten, der Stoffschilderung usw.) im wesentlichen durch den Charakter der farbigen Beziehungen erreicht.
Im Unterschied zu den Prinzipien der Bildfarbe in der Gestaltungskonzeption der vorhergehenden Etappe werden der ange-

an die Wirklichkeitserscheinung alle Bildelemente völlig einheitlich unterworfen.
Für die Prinzipien der voll ausgeprägten Konzeption der Renaissance ist jedoch nicht allein die gegenständliche Deutung aller Bildzonen und damit die Verwandlung aller Farben in Objektfarben charakteristisch, sondern die einheitliche Bezogenheit der Objektfarben zum Ganzen in einer Weise, die das farbige Ganze als Wirklichkeitsausschnitt erkennbar werden lassen, der nicht nur von den Größenverhältnissen der Objekte, sondern auch von den Farbenverhältnissen der Objekte als Raumkontinuum rezipierbar ist. Während wir noch bei den Niederländern Hubert und Jan van Eyck in dem Werk "Anbetung des Lammes" als Beispiel trotz Beachtung unterschiedlicher Objektgrößen nach räumlichem Hintereinander die Figurengruppen als starkfarbige Inseln innerhalb des kontrastierenden Grün der Landschaft erkennen, die alle etwa einer Raumschicht zugehören, weil in den Prinzipien die Farbe als Eigenschaft der Dinge noch über die Auffassung der Farbe als Erscheinungsfarbe dominiert, steht jetzt die Bestrebung, die Farbe entsprechend der Wahrnehmung als Objektfarbe im Raum aufzufassen, im Mittelpunkt.
Die Lokalfarbe ist damit zur Erscheinungsfarbe geworden, die die Abwandlung der Objektfarbe durch die Stellung im Raum in die Wiedergabe im Bild einschließt. Diese Abwandlung wird allerdings parallel zur menschlichen Wahrnehmung angestrebt, die bereits weitgehend Beleuchtungsdifferenzen unterdrückt. (31) Farbige Sondersituationen, wie sie speziell durch die atmosphärische Beleuchtungsänderung u. ä. hervorgerufen werden und in dieser Weise im 19. Jahrhundert [illegible] wurden, sind nicht so grundsätzlich künstlerischer Betrachtungen.
Die Erscheinungsweise der Farbe wird nicht auf die Objektfarbe im einzelnen bezogen, sondern auf die Bildfarbe als Gesamtheit aller im Bild auftretenden Objektfarbenbeziehungen.

Der Grad der Erscheinungstreue bewegt sich im allgemeinen auf der von uns beschriebenen Abbildungsstufe 2. Ein Eingehen auf Zufälligkeiten der farbigen Wirklichkeitserscheinung wird durch die gleichzeitig verwirklichten farbigen Beziehungen, die eine Abstimmung aller Objektfarben untereinander und zum Ganzen vornehmen, vermieden. Auch die Objektfarbenabwandlung durch Licht und Schatten wird im Rahmen dieser Beziehungen innerhalb gewisser Grenzen gehalten. Wölfflin weist darauf hin, daß Leonardo

> "die Erscheinung der Komplementärfarben in den Schatten bereits genau kannte. Es fiel ihm aber nicht ein, von dieser theoretischen Einsicht einen künstlerischen Gebrauch zu machen.
> Genauso hatte schon L. B. Alberti beobachtet, daß eine Person, die über eine grüne Wiese geht, sich grün färbt im Gesicht. Allein auch ihr ist diese Tatsache als unverbindlich für die Malerei vorgekommen.
> Man sieht hier, wie wenig der Stil durch Naturbeobachtungen allein bestimmt wird und daß es immer dekorative Grundsätze sind, Überzeugungen des Geschmacks, denen die letzte Entscheidung zusteht." (32)

In diese Richtung zielen auch Dürers Anweisungen zur Licht-Schatten-Abwandlung einer Objektfarbe, die es den "Malerknaben" verbietet, eine Farbe "aus der Art schlagen zu lassen", d. h., eine Veränderung der Farbqualität der Objektfarbe auch in den Licht- und Schattenteilen soll vermieden worden. (33)

Wölfflin beschreibt die gleiche prinzipielle Haltung in der Wiedergabe der Objektfarben:

> "Für Leonardo und Holbein ist die Farbe die schöne Materie, die auch im Bilde eine körperliche Wirklichkeit besitzt und ihren Wert in sich selbst trägt. Der gemalte blaue Mantel wirkt durch dieselbe materielle Farbe, die der Mantel in der Wirklichkeit hat oder haben könnte. Trotz gewisser Unterschiede in den lichten und dunklen Teilen bleibt die Farbe im Grunde sich selbst gleich. Darum verlangt Leonardo, daß die Schatten nur durch eine Beimischung von Schwarz zur Lokalfarbe gemalt werden sollen. Das sei der 'wahre' Schatten." (34)

Wölfflin erklärt diese Haltung wie das spätere Abgehen von ihr als "durch ein neues Ideal von farbiger Schönheit bedingt."(35)

> "Die Geschichte der Malerei ist nicht die Geschichte der wachsenden Einsicht in den Tatbestand der farbigen Erscheinung, vielmehr werden die farbigen Beobachtungen in einer Auslese verwertet, die von ganz anderen als bloß naturalistischen Gesichtspunkten her getroffen wird." (36)

[illegible] in der weichen Modellierung der Objektfarben, die die Farbqualität auch in den Licht- und Schattenteilen zu erhalten sucht, womit der Eigenwert dieser Farbqualität in seiner Wirkungsmöglichkeit gesichert wird, eine Bestrebung, einen ganz bestimmten Grad der Abgehobenheit von der farbigen Wirklichkeitserscheinung durch die Prinzipien der Bildfarbe zu verwirklichen.
In diese Bestrebung sind auch die farbigen Beziehungen einbezogen.

> "Nach den Grundsätzen klassischer Kunst steht die Farbe im Dienste der Form, nicht bloß im einzelnen, ..., sondern auch im allgemeinen: das Bild, als Ganzes gesehen, gliedert sich durch die Farbe in seine gegenständlichen Teile und die farbigen Akzente sind auch die Sinnträger der Komposition." (37)

Die Farbe ist nach Wölfflin "Klärerin und Erklärerin des Gegenständlichen" (38), womit darstellerische und kompositorische Funktionen erfaßt sind. Den prinzipiellen Farbeinsatz im Barock stellt er dar als auf einer farbigen Beziehungsbildung beruhend, die etwas losgelöster von den Gegenstandsbeziehungen verwirklicht wird, als einen Grad der "Emanzipation der Farbe, für die in der klassischen Zeit noch kein Verständnis vorhanden wäre." (39)
Die Unterscheidung des Prinzips exemplifiziert er am konkreten Werk:

> "Rubens hat in dem so sachlichen Bilde seiner Andromeda das Bedürfnis gehabt, mit der Farbe einen barock-irrationalen Fleck in die Komposition hineinzuwerfen. Unten in der Ecke rechts, zu Füßen der in blendender Nacktheit dastehenden Frauenfigur bäumt sich ein ungebärdiges Purpurrot. Sachlich leicht zu erklären – es ist der abgeworfene Sammetmantel der Königstochter – hat die Farbe an dieser Stelle und mit dieser Wucht der Erscheinung doch etwas Überraschendes für den, der vom 16. Jahrhundert herkommt. Das stilgeschichtlich Bedeutsame liegt in der Stärke des Farbakzents, der in so gar keinem Verhältnis zum gegenständlichen Wert seines Trägers steht, aber gerade dadurch der Farbe im Bild die Möglichkeit eröffnet, ihr eigenes Spiel zu spielen. Wie Ähnliches im klassischen Stil gegeben zu werden pflegt, kann man in derselben Berliner Galerie, bei Tizian lernen und zwar an dem Bilde der kleinen Tochter des Roberto Strozzi, wo ebenfalls ein roter Plüsch am Rande angeordnet ist, aber diesmal eben durch begleitende Farben von allen Seiten her gestützt und beschwichtigt, so daß kein Übergewicht und keine Befremdung sich ergibt. Sache und Bildform gehen völlig ineinander auf." (40)

[illegible] haben in den Prinzipien der Bildfarbe innerhalb der Re-
[illegible]naissance in Abhebungsgraden und Charakter der farbigen Be-
[illegible]ziehungsbildung eine Einheit vor uns, die sich von den ver-
[illegible]änderten Prinzipien des Manierismus und Barock unterscheidet.
[illegible]Einschränkung kann nicht unbeachtet bleiben, daß auch innerhalb
[illegible] prinzipiellen Haltung im Strukturbereich Bildfarbe im
[illegible]Maximum bis zur Hochrenaissance eine gewisse Spielbreite
[illegible]der Veränderung vonstatten ging.
[illegible]Hinweise dieser Art finden wir in der eingehenden geschicht-
[illegible]lichen Betrachtung der Bildfarbe von Theodor Hetzer "Tizian,
[illegible]Geschichte seiner Farbe", die die veränderte Haltung im Be-
[illegible]reich der Bildfarbe der Malerei vom Mittelalter bis zum
[illegible]. Jahrhundert darstellt. Der Schwerpunkt der Untersuchung
liegt nach der Einschätzung von Ernst Strauß

> "in der Epoche von 1500 - 1800, deren malerische Leistungen als eine in sich geschlossene kunstgeschichtliche Einheit verstanden werden." (41)

[illegible]Einheit des Zeitraumes gewinnt Hetzer aus der Kontrast-
[illegible]stellung zur Bildfarbe des Mittelalters und des späten 19. Jahr-
[illegible]hunderts, zu deren andersartiger Auffassung sich die Verände-
[illegible]rungen im Rahmen der Bildfarbe innerhalb des Zeitraumes als
[illegible]nicht erheblich erweisen und als Einheit betrachtet werden
[illegible]können.
[illegible]Unterschiede innerhalb des Zeitraumes erklären sich aus
[illegible]der ständig hergestellten Bezug zum Farbeinsatz bei Tizian,
[illegible]der als ein Ergebnis des schöpferischen Individuums und zu-
[illegible]gleich als eine dem überpersonalen Kunstwollen unterworfene
[illegible]Größe interpretiert wird. Überbetonungen der Unterschiede
[illegible]ergeben sich jedoch auch aus der Überbewertung des Genies in
[illegible]Bezug auf die Entwicklungsstruktur der Kunstgeschichte her,
[illegible]die Ernst Strauß als Auffassung des Verfassers konstatiert. (42)
[illegible]Als übergreifender Grad der farbigen Geschlossenheit des Bild-
[illegible]raumes, der farbigen Bildeinheit sowie Spannungsbeziehungen
[illegible]zwischen formaler Harmonie und Polarität sind die Veränderun-
[illegible]gen im Rahmen der Bildfarbe innerhalb der Gestaltungskon-
[illegible]zeption der Renaissance bis einschließlich Tizian.

In der Entwicklung vom 16. Jahrhundert hin, die nach Hetzers Aussage "für die nächsten drei Jahrhunderte maßgeblich bleibt" (43), schildert Hetzer die Herausbildung der Farbganzheit, die bei einem etwa gleichgelagerten Gegenstandsbezug der Bildmotive eine Änderung im Charakter der farbigen Beziehungen darstellte.

Zur Farbganzheit wird im einzelnen ausgeführt:

> "Farbganzheit. Sie tritt an die Stelle der älteren Buntheit und der partiellen Farbigkeit. Hierfür hat das frühe 16. Jahrhundert zwei Möglichkeiten: die universale Farbigkeit und die Polarität.
> Jene wird durch Raffaels Frühwerk bis zur Stanza della segnatura und durch Giorgione am eindringlichsten repräsentiert, steht noch in einem entfernten Zusammenhang mit dem Bunten der älteren Zeit und ist dabei zugleich der feinste Ausdruck der Harmonie, wie sie der Hochrenaissance gemäß war.
> Die Zukunft aber gehört der Polarität, der der reife Raffael selbst sich zuwendet, und die von Tizian leidenschaftlich ergriffen wird. Am deutlichsten erkennen wir dieses Prinzip in den Bildern, die Tizian zwischen 1515 und 1530 gemalt hat; es sind bezeichnenderweise die Werke, die das Schaffen der späteren Generation zumeist beeinflußt haben. Sie sind durch die Spannung von Rot und Blau bestimmt." (44)

Welche inhaltlichen Unterschiede im Beitrag der Prinzipien der Bildfarbe mit der realen Unterscheidung der Spannungsbeziehungen auf Grund der Bevorzugung des Rot/Grün/Kontrastes, der eine Harmonie verwirklicht, bzw. des Blau/Rot/Kontrastes, der eine höhere Spannung verwirklicht, auf der Basis eines beibehaltenen Gegenstandsbezuges der Bildfarbe, die allerdings auch noch mit etwas abgeänderten Prinzipien im Bereich des Bildgegenstandes zusammenhängt, wird im Literaturbericht auf den Seiten 94 - 96 ausführlich eingegangen.

Wesentlich scheint uns noch die Charakterisierung der Farbigkeit des 16. Jahrhunderts und der Unterscheidung vom darauffolgenden Zeitraum, die Hetzer mit den Begriffen i d e a l e und s o z i a l e Farben belegt.

> Das Gemeinsame des 16. Jahrhunderts möchten wir in der noch ungebrochenen Reinheit der Farbe erblicken ... Jedes Bild könnte noch in Goldgrund hängen. Denn jeder ist goldig und kann in seinen Farben auf das Gold bezogen werden. Wenn Tintoretto und Titian einfache Gegenstände des täglichen Lebens malen, geflochtene Stühle,

kupferne Dessel oder zinnerne Teller, so stehen diese Dinge durch ihre Farbe noch gar nicht in einem Gegensatz zu den Brokaten Veroneses.
An der gleichen Stelle im Dogenpalast ein Caravaggio oder Velazquez. Es wäre ein sozialer Protest." (45)

Wir können also zusammenfassend von den Prinzipien der Bildfarbe in der 3. Etappe feudaler Entwicklung sagen, daß sie sich durch geringe Abgehobenheit von der farbigen Wirklichkeitserscheinung und hohe Organisiertheit der farbigen Beziehungen auszeichnen.

Die Annäherung an die Wirklichkeitserscheinung wird durch die Dominanz der Darstellungswerte bei nur Geltung gebrachten Eigenwerten verwirklicht.

Der Charakter der farbigen Beziehungen gestaltet eine farbige Harmoniemannigfaltigkeit - im wesentlichen innerhalb harmonischer Spannungsbeziehungen bis zu gering vergrößerten Farbspannungen, die gleichseitig ausgewogene Farbqualitäten und in fortschreitendem Maße auch ausgewogene Verhältnisse des farbigen Hell-Dunkel einschließen - auf der Basis wahrnehmungsgemäßer Wiedergabe nicht nur der Objektfarben im einzelnen, sondern auch der Gesamtfarbigkeit des gewählten Bildgegenstandes, was eine gleichzeitige Differenzierung der Objektfarben nach der Raumlage, der sie angehören, einschließt.

Die farbigen Beziehungen können innerhalb derartiger Realitätsnähe verwirklicht, mit Recht als vielschichtig und differenziert gekennzeichnet werden.

Z u s a m m e n f a s s u n g

Die Prinzipien der Bildfarbe weisen in jeder der drei Zeiträume eigenständige Merkmale auf, mit denen sie als jeweils eigenständiges künstlerisches Wollen im Strukturbereich Bildfarbe deutlich unterschieden werden können.

In der 1. Etappe des Feudalismus war eine Gestaltungskonzeption der Malerei vorherrschend, deren Prinzipien der Bildfarbe eine durch hohe Abgehobenheit von der farbigen Wirklichkeitserscheinung, durch formalhafte Wiedergabe der Objektfarben gekennzeichnet und im Charakter der farbigen Beziehungen innerhalb eines eingeengten farbigen Beziehungsreichtums eine wirklichkeitsfremde aber einheitliche Farbigkeit herstellen.

Die starke Dominanz des Eigenwerts über den Darstellungswert der Farbe wird durch die Isoliertheit aller gegenständlich gedeuteten und ungegenständlichen Farbflächen unterstützt. Einzelfarben sind Symbolträger.

Im Zeitraum der Wandlung der dualen Grundstruktur der Hörigkeitsverhältnisse durch die Entstehung der Städte, die durch das Entstehen einer neuen revolutionären Klasse kompliziertere Klassenbeziehungen bedingten und in der Interessenvertretung der breiten Volksmassen eine Veränderung mit sich brachten, war eine veränderte Gestaltungskonzeption charakteristisch. Sie enthielt Prinzipien der Bildfarbe, die - speziell in den Objektfarben - eine größere Erscheinungstreue anstrebten. Die Abgehobenheit der Bildfarbe als Gesamtheit ist noch hochgradig - unterstützt durch die abstrakten Farbgründe.
Eine nichteinheitliche Annäherung an die farbige Wirklichkeitserscheinung wird auffällig, da die vereinheitlichende Farbigkeit aufgegeben wurde, der vorher alle farbigen Bildelemente eingegliedert wurden.
Eine gleichgewichtige Bezogenheit aller farbigen Elemente untereinander und zum Ganzen sowie eine Verwendung der farbigen Intervalle im Sinne harmonischen Ausgleichs liegen nicht im Bereich prinzipieller Bestrebungen. Vielmehr werden die dissonantischen Wirkungen kleiner und mittlerer Intervalle aufgegriffen und im Sinne einer vereinzelten, additiven "Farbgruppierung" aneinandergereiht.
Starke Hervorhebung farbiger Eigenwerte, unterstützt durch Isoliertheit im Farbgefüge, findet sich bei den symboltragenden Bildelementen. Die Darstellungswerte haben im Vergleich zur vorhergehenden Etappe insgesamt eine Steigerung erfahren.

Die Etappe des beginnenden Manufakturkapitalismus, der eine trinitäre Sozialstruktur aufweist, zeigt das Bürgertum auf Grund gewachsener ökonomischer Macht als eine prägende Kraft, die das Weltverhältnis wesentlich verändert. In seinen Idealen bringt es die Grundinteressen der Volksmassen mit zum Ausdruck.

Die entsprechende Gestaltungskonzeption der Malerei zeichnet sich durch Prinzipien der Bildfarbe aus, die einen vielschichtigen farbigen Zusammenhang unter gleichzeitiger Realisierung geringerer Abgehobenheit von der farbigen Wirklichkeitserscheinung herstellen. Der voll ausgebildete farbige Zusammenhang aller Bildelemente auf der Basis harmonischer Spannungsbeziehungen wird allerdings erst am Ende des hier untersuchten Zeitraumes erreicht.

Von Anfang an verwirklichen die Prinzipien der Bildfarbe jedoch eine einheitliche Annäherung aller farbigen Bildelemente an die Wirklichkeitserscheinung insofern, als alle Einzelfarben Objektfarben sind.

Die Darstellungswerte dominieren eindeutig über die Eigenwerte, wobei diese jedoch Wirkungsmöglichkeiten behalten. Eine Vernichtung der Wirkung des Farbtons wird nicht angestrebt.

Da alle Bildobjektfarben auch als einer Position in einem farbigen Raumkontinuum zugehörig erscheinen, finden farbige Hell-Dunkel-Beziehungen größere Bedeutung innerhalb der angewendeten Prinzipien.

[illegible] <u>Aussagen zum Untersuchungsaspekt</u>

Zum Untersuchungsaspekt ergeben sich folgende Aussagen:

1. Wiederum ist im Zusammenhang mit einschneidenden Veränderungen in der sozial-ökonomischen Struktur der Gesellschaft eine deutliche Veränderung der Prinzipien der Bildfarbe in der ebenfalls veränderten allgemeinen Gestaltungskonzeption eingetreten.
2. Wiederum lassen sich - nach den Hauptmerkmalen der Abgehobenheit und Organisiertheit unterschieden - die Prinzipien der Bildfarbe, die in unserer Paralleluntersuchung einem kraß feudalen Antagonismus entsprachen, der die Nichtberücksichtigung der Interessen der breiten Volksmassen einschloß, deutlich von denjenigen sondern, die dann angewendet wurden, wenn die sozial-ökonomische Struktur trinitären Charakter hatte mit Vorrang komplizierter sich vielfach durchkreuzender Widersprüche auf der Basis verschiedener nebeneinander bestehender Eigentumsformen, womit sich die direkte oder indirekte Interessenvertretung der Volksmassen verband.

3. Die Prinzipien der Bildfarbe der 3 Etappen sind geeignet, das jeweilige Wertverhältnis, das sich auf der entsprechenden sozial-ökonomischen Struktur und den darin enthaltenen Eigentumsverhältnissen aufbaut, innerhalb der gattungsspezifischen Struktur der Malerei Ausdruck zu verleihen. Er besteht im Falle der kraß dualen Struktur der antagonistischen Wirklichkeitsverhältnisse in einem Beitrag zur Entfremdung, Abwendung von einer feindlichen Wirklichkeit, im Falle der dualen Struktur des beginnenden Manufakturkapitalismus in einem Beitrag zu einem Kunstinhalt, der die Identifizierung mit der als durchschaubar und veränderbar interpretierten Welt ausdrückt, in Menschen selbst den Veränderer sieht und somit zu hohem Selbstbewußtsein gelangt.

5. Ergebnisse aus der wiederholten Verwendung bestimmter Prinzipien der Bildfarbe in bestimmten historischen Epochen
Schlußfolgerungen zur bestimmten Inhaltsfunktion der Prinzipien der Bildfarbe

5.1. E r g e b n i s s e :

5.1.1. In der vorgenommenen Kennzeichnung weisen die Prinzipien der Bildfarbe in der allgemeinen Gestaltungskonzeption der dualen Etappe des Feudalismus mit denjenigen der allgemeinen Gestaltungskonzeption der dualen Etappe kapitalistischer Entwicklung (Imperialismus) auffallende Übereinstimmung auf. Hohe Abgehobenheit von der farbigen Wirklichkeitserscheinung, absolute Dominanz der farbigen Eigenwerte über die Darstellungswerte, Verselbständigung der farbigen Beziehungen in den reduziertem Maße, in dem diese angestrebt und verwirklicht werden. Isoliertheit der Farbflächen sind gemeinsame Merkmale, die die Prinzipien der entsprechenden Epoche neben anderen aufweisen, die sie als konkrete historische Erscheinungen ausweisen.

Der durchgängige Einsatz der Einzelfarben als Symbolträger ist für die Malerei in der dualen Periode des Feudalismus charakteristisch. Dagegen gehören die Vernichtung der Wirkung, die auf dem Umbewerten der Farbe beruht sowie die völlige Negierung der gegenständlichen Wirklichkeitsabbilder ausschließlich der dualen Periode des Kapitalismus (Imperialismus) an.

Hier muß jedoch beachtet werden, daß sowohl die Besonderheiten der Prinzipien der Bildfarbe im frühen Feudalismus als auch diejenigen des Imperialismus, die einmal eingeschlagene Richtung der allgemeinen Gestaltungskonzeption fortsetzen, ja sogar steigern. Die Farbe als Symbolträger, aber auch die völlige Negierung des Gegenständlichen forcieren die hochgradige A b g e h o b e n h e i t . Die Vernichtung der Wahrung des Farbigen unterstreicht die Destruktion der O r g a n i s i e r t h e i t .
Die Besonderheiten beider historischer Perioden erweisen sich damit als Merkmale gleichen prinzipiellen Vorgehens im Strukturbereich Bildfarbe.
Äußerlich unterschiedlich ist das einheitliche Erscheinungsbild der realisierten Prinzipien in der feudalen Periode gegenüber der pluralistischen Erscheinungsweise der Prinzipien der allgemeinen Gestaltungskonzeption in den individuellen und speziellen Gestaltungskonzeptionen der Malerei des Imperialismus.

3.1.2. Auch die dargestellten Epochen trinitären Charakters in der sozial-ökonomischen Struktur der Gesellschaft weisen in den ihnen entsprechenden Gestaltungskonzeptionen der Malerei Prinzipien auf, die in ihren wesentlichen Merkmalen übereinstimmen. Die Prinzipien der Bildfarbe in einer Gestaltungskonzeption, die auf einer grundsätzlich homogenen sozial-ökonomischen Struktur beruht, sind in ihrem Beitrag zu Abhebung und Organisiertheit ebenfalls gleichgerichtet.
Dieser spezielle Beitrag ist zu sehen:

1. in der Verpflichtung der farbigen Wirklichkeitserscheinung gegenüber,
2. in einem Verhältnis von Darstellungs- und Eigenwert der Farbe, das sich vorwiegend von der Dominanz des Darstellungswertes bis zu einem gleichgewichtigen Verhältnis bewegt, indem die farbigen Eigenwerte bei beibehaltenem Gegenstandsbezug voll zur Geltung gebracht werden,

[illegible] sehr differierenden Charakter der farbigen Be-[illegible]gen, der jedoch hauptsächlich vielschichtige Be-[illegible] untereinander und [illegible] bzw. sie zumindest nicht ver-[illegible]. [illegible] (Vereinzelung) der Farbflächen durch den Farbzusammenhang ersetzt.

[illegible] Schlußfolgerungen:

[illegible] können die wiederholte Nutzung bestimmter Prinzipien [illegible] in Zusammenhang mit einem bestimmten Weltver-[illegible], das sich auf vergleichbare sozial-ökonomische Struk-[illegible] aufbaut, nicht als zufällig deuten.

[illegible] bei dem wiederholten Auftreten bestimm-[illegible] aus den zahlreichen zusammen-[illegible]n Einzelformulierungen als Thesen im Anschluß an die [illegible] der Prinzipien in den historischen Abschnitten [illegible] zu einer Aussage über die b e s t i m m t e In-[illegible] der Prinzipien der Bildfarbe, d. h. über den in-[illegible] Beitrag, der offensichtlich an bestimmte Prinzipien [illegible] mit dem diese in den Systemzusammenhang der [illegible] Gestaltungskonzeption eintreten.

[illegible] Ein Kunstinhalt, der ganz allgemein als E n t - [illegible] als Abwendung von einer feindlichen und ab-[illegible] Wirklichkeit gekennzeichnet werden kann, [illegible] der Bildfarbe [illegible], die hohe bis höchste [illegible] von der farbigen Wirklichkeitserschei-[illegible] des Beziehungsgefüges im Strukturbereich [illegible].

[illegible]

[illegible] der Bildfarbe, die [illegible] bis höchste Stufen der [illegible] von der farbigen Wirklichkeitserscheinung und [illegible] gekennzeichnet sind, leisten [illegible] Beitrag, mit dem sie geeignet sind, Ent-[illegible], Abwendung von einer feindlichen Wirklichkeit inner-[illegible] Bildfarbe auszudrücken.

dieser ästhetische Beitrag ist ihre Inhaltsfunktion.
Er enthält den Widerspruch zu dem, was als das grundsätzlich im Bereich des Naiv-Ästhetischen "Dem-Menschen-Gemäße" bezeichnet werden könnte. Seine Erhöhung zur ästhetisch-künstlerischen Form erzeugt und bewirkt ein genußvolles Einverständnis mit der ernsthaften Widerspruch zum praktisch Erfahrbaren, zum "naiven Realismus des Volkes". Verbunden damit ist die gleichzeitige Erniedrigung der praktischen Erfahrung, die die arbeitenden Volksmassen in der Lebens- und Arbeitspraxis machen.
Im ästhetischen Rezipieren der Negierung der praktischen Sinneserfahrung sehen wir die reale Möglichkeit, das als Entfremdung, Irrationalisierung und Enthumanisierung bezeichnete Weltverhältnis zu prägen. In den "Erörterungen zur Methode", haben wir voraussetzend für das herrschende Weltverhältnis der dualen Struktur formuliert:

> "Das Weltverhältnis dieser Herrschenden kann nichts anderes, als die Erhöhung der Wenigen und Erniedrigung der Vielen zu reflektieren, wobei es wertend dieses So-Sein als realen, als sittlich, als von höheren Mächten bestimmt und nicht veränderbar, als für die Gemeinschaft gegen Feinde notwendig und als "schön" hinstellt, so daß alles Geformte, das diesen "Geist" ausdrückt, die ästhetischen Emotionen prägt. Es wird zur Norm des Schönen, zum ästhetischen Ideal." (47)

In diesem Sinne betrachten wir die Prinzipien der Bildfarbe, die wiederholt im Zusammenhang mit dualen gesellschaftlichen Verhältnissen in die allgemeine Gestaltungskonzeption Eingang fanden, als formkonstituierende Elemente dieses "Geistes", als weltragend zum allgemeinen Inhalt einer Kunst, die eine spezifische Seite dieses Weltverhältnisses formiert.

Im einzelnen beruht diese Inhaltsfunktion auf folgender Beitrag der Prinzipien der Bildfarbe zum Gestaltbild der Malerei:

1. Weitgehende Abwendung von der farbigen Wirklichkeitserscheinung - realisiert durch eine wirklichkeitsfremde, den Toleranzbereich der menschlichen Farberfahrung von den Objektfarben widersprechende Bildfarbe,
2. Störungen des Sinnzusammenhanges der Objektbeziehungen - realisiert durch Zerreißung der farbigen Beziehungsgefüge, Entgegnung zu einem gliedernden und ordnenden Sinn,

3. Vereinzelung von Objekten durch unbegrenztes Herausfassen der Objektfarben aus dem Farbzusammenhang, wodurch ebenfalls der Sinnzusammenhang gestört wird,
4. [illegible] Unveränderbarkeit in der Farbanordnung - realisiert durch Symmetrie und Reihung bei reduziertem Beziehungsreichtum,
5. [illegible]sche Spannungsbeziehungen, die als brutale Überspannungen und schrille Unterspannungen gleichermaßen auftreten.

Getragen wird die Abwendung von der farbigen Wirklichkeitserscheinung sowie die reduzierte Organisiertheit der farbigen Beziehungen von dem quantitativ starken Sinnenreiz, der von der vereinzelten Farbe, dem verabsolutierten Eigenwert, ausgeht.
Er wirkt dem inhaltlichen Beitrag der Prinzipien mildernd entgegen, wenn er auf farbigen Beziehungen beruht, deren Wirkung psycho-physisch angenehm ist, und er wirkt verschärfend, wenn er von Spannungsbeziehungen ausgeht, die eine entgegengesetzte psycho-physische Wirkung haben.
In beiden Fällen ist der Sinnenreiz geeignet, die unwillkürliche Aufmerksamkeit zu erregen.
In seltenen Fällen ist auch diese Reizwirkung abgebaut.

5.1.2. Ein Kunstinhalt, der ganz allgemein als humanistisch, dieserseitig benannt werden kann, der "ein Menschenbild, nämlich eine Auffassung vom selbstherrlich, frei und allseitig sich entfaltenden Individuum" (48) entwirft, ist an Prinzipien der Bildfarbe gebunden, die in den Stufen der Abgehobenheit den krassen Widerspruch zur Wirklichkeitserfahrung vermeiden.

Umkehrung:

Prinzipien der Bildfarbe, die eine Abgehobenheit von der farbigen Wirklichkeitserscheinung in den Stufen verwirklichen, mit denen sie auf die Wirklichkeitserscheinung orientieren, die in Beitrag zur Organisiertheit des Bildes mit dem Charakter der farbigen Beziehungen den gegenständlichen Sinnzusammenhang unterstützen, besitzt potenziell eine Inhaltsfunktion an.

mit denen sie geeignet sind, zur Formierung einer menschlich erklärbaren und veränderbaren Wirklichkeit beizutragen, die die Möglichkeit der Identifizierung, nicht der Entfremdung in sich birgt.

Die zahlreichen zusammenfassenden Einzelformulierungen nach der Übersichtung auf der Basis der Beschreibung der verwendeten Prinzipien der Bildfarbe in den einzelnen trinitären und homogenen Epochen, einschließlich der gegenwärtigen Gestaltungskonzeption des Sozialismus, lassen 2 Gesichtspunkte deutlich werden:

1. Die höchste Verallgemeinerung läßt den immer gültigen Einklang als der Wirklichkeitserscheinung und Wahrnehmungsverfahrung erkennen, der in den unterschiedlichen angewendeten Stufen der Abgehobenheit in den Prinzipien der Bildfarbe erhalten bleibt, über den sie nicht hinausgehen, (der sich auf Abhebung und Organisiertheit erstreckt).
2. Die Vielfalt der konkreten Erscheinungsformen in den historischen Epochen läßt erkennen, in welcher "formalen" Breite der gleichgerichtete inhaltliche Beitrag zum Vortrag kommt, wie die Möglichkeiten innerhalb gegebener Grenzen ausgenutzt worden, entsprechend den historisch konkreten Erfordernissen in der Spannbreite des allgemein umrissenen Inhalts.

Es kann also zusammenfassend formuliert werden, daß diesen Prinzipien eine Inhaltsfunktion anhaften, die geeignet ist, die inhaltliche Seite eines ästhetischen Ideals zu konstituieren, das die trinitären bzw. homogenen sozial-ökonomischen Verhältnisse reflektiert und als So-Sein-Sollende affirmiert. Diese Inhaltsfunktion beruht im einzelnen auf folgendem Beitrag der Prinzipien der Bildfarbe zum Gestaltbild der Malerei:

1. Relativierung auf die farbige Wirklichkeitserscheinung - realisiert durch Abhebungsgrade, die im Toleranzbereich zur Identifizierung von den Objektfarben verbleiben,
2. Unterschiedung des Sinnzusammenhanges der Bildobjekte - realisiert durch vielschichtige Organisiertheit der farbigen Beziehungen im Einklang mit einander füllenden Objektbeziehungen als ausgeprägter Zusammenhang der farbigen Elemente untereinander und zum Ganzen.

3. Klarheit der farbigen Spannungsbeziehungen durch Eindeutigkeit in der Intervallbildung, die sowohl durch Verwandtschaft als auch durch Kontrast - also geringere als auch größere Farbspannungen - erreicht werden kann.
4. Zur Geltung gebrachte Farbigkeit - realisiert als Spannbreite des Verhältnisses von Darstellungs- und Eigenwert der Farbe, das den Eigenwerten zwischen dominanten bis gleichgewichtigen Darstellungswerten grundsätzliche bis stark betonte Wirkungsmöglichkeiten sichert.

Die beschriebenen Merkmale berechtigen zu der Aussage, daß in trinitären bzw. homogenen sozial-ökonomischen Verhältnissen, in denen eine ökonomisch herrschende Klasse selbst produktiv ist und die Interessen der Volksmassen weitgehend mitvertreten kann, Prinzipien der Bildfarbe zur ästhetischen Norm erhoben werden, die keineswegs nur durch Nachahmung der Wirklichkeitserscheinung gekennzeichnet sind oder auf einen engen Begriff des Harmonischen beschränkt bleiben, sondern in der Gestaltung von Neuheit und Organisiertheit ein dialektisches Verhältnis anstreben, das beiden Seiten Betonung und Geltung sichert.
So wird eine Bildfarbe verwirklicht, die es ermöglicht, in dem genußvollen geistig-emotionalen Erleben der Bestätigung der Wahrnehmungserfahrung und der Sinnenbefriedigung die Selbstbestätigung des Menschen in seinen humanen Anspruch als Weltverhältnis zu formieren und rezipierbar zu machen.

5.3. T h e s e

Wir betrachten daher unsere in der Hypothese formulierte Annahme als bestätigt, daß die verwendeten Gestaltungsprinzipien der Bildfarbe eine b e s t i m m t e Inhaltsfunktion besitzen, das heißt, daß sie geeignet sind, einen bestimmten allgemeinen Inhalt zu formieren.

5.4. Einschränkungen:

5.4.1. In der allgemeinen Gestaltungskonzeption des Imperialismus treffen wir wiederholt auf spezielle und individuelle Gestaltungskonzeptionen, in denen die Prinzipien der Bildfarbe in ihrem Beitrag zur Abhebung und Organisiertheit den Prinzipien der übrigen Strukturbereiche oder einiger von ihnen

[illegible] waren.

[illegible] daher die gezogenen Schlußfolgerungen über den inhaltlichen Beitrag bestimmter Prinzipien der Bildfarbe dahingehend einschränken, daß wir diese Inhaltsfunktion der Prinzipien als P o t e n z aufzufassen haben, die sich in der [illegible] Aussage der allgemeinen Gestaltungskonzeption nur [illegible] verwirklicht, wenn die inhaltlichen Beiträge der Prinzipien der anderen Strukturbereiche weitgehend gleichgerichtet sind.

[illegible] das nicht der Fall, dann kommt die Inhaltsfunktion der [illegible] der Bildfarbe nur insofern zum Tragen, als durch sie [illegible] aussage modifiziert wird

[illegible] Wir haben in der Herausarbeitung einander entgegengesetzter Inhaltsfunktionen der Prinzipien der Bildfarbe in höchster Weise verallgemeinert und [illegible] auch vereinfacht. Charakteristische Merkmale der Prinzipien in ausgeprägten Epochen standen dabei im Mittelpunkt. Bereits die Beschreibung der Entwicklungsverläufe und damit verbundener Veränderungen im Einsatz der Prinzipien der Bildfarbe zeigen, daß hier der [illegible] eines Verlaufs und Prozesses erfaßt ist.

Der komplizierte Verlauf der Kunstentwicklung hat allzuoft – wie auch in der gegenwärtigen Epoche – Übergangscharakter. [illegible] herausgearbeitet, lassen sich die genannten [illegible] als angestrebte [illegible] auch in solchen [illegible] erkennen.

In dieser [illegible] erhöht sich die Bedeutung der gewonnenen Ergebnisse [illegible] auf die ideologischen Prozesse der Gegenwart auf künstlerischem Gebiet.

[illegible]

Da es nicht der direkten Beweisführung dient, wurde es in den [illegible] verlegt. Dieses kollektiv erarbeitete Kapitel setzt die Ergebnisse dieser Arbeit zu den Ergebnissen der anderen Dissertationen in Beziehung. Es hat damit auch für die hier getroffenen Aussagen hohe Bedeutung.

Quellen und Anmerkungen

Kapitel I

1 Moissej Kagan, Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik, Berlin 1974, S. 143

2 Karl Marx/Friedrich Engels, Die deutsche Ideologie, in: Marx/Engels, Werke, Bd. 3, S. 38

3 Wir lehnen uns der Auffassung an, die von den Autoren des Philosophischen Wörterbuchs, Leipzig 1974, Bd. 1, S. 477 vertreten wird:
"Das gesellschaftliche Sein der Menschen, das durch ihr gesellschaftliches Bewußtsein widergespiegelt wird, ist der praktische gesellschaftliche Lebensprozeß der Menschen, der sowohl das Verhältnis der Menschen zur Natur als auch das Verhältnis der Menschen zueinander erfaßt. Wie man hinsichtlich des Begriffes des gesellschaftlichen Seins eine weitere und auch eine engere Bedeutung unterscheiden kann, so kann man auch in bezug auf das gesellschaftliche Bewußtsein einen Unterschied zwischen einer weiteren und einer engeren Bedeutung machen.
Im weiteren Sinne charakterisiert der Begriff die Tatsache, daß alle geistigen Äußerungen der Menschen bedingt und vermittelt, ein Produkt der gesellschaftlichen Entwicklung und damit Ausdruck der gesamten, geschichtlich sich entwickelnden materiellen gesellschaftlichen Lebenspraxis sind.
In engerem Sinne charakterisiert der Begriff den geistigen Lebensprozeß einer bestimmten gesellschaftlichen Formation bzw. Klasse, das vorwiegend politisch-ideologisch und weltanschaulich ausgerichtete und auf die praktische gesellschaftliche Aktion zielende Selbstbewußtsein einer bestimmten Gesellschaftsformation oder Klasse.
In dieser Bedeutung ist gesellschaftliches Bewußtsein wesentlich Ideologie, ideologischer Ausdruck der Produktions- und Klassenverhältnisse, der objektiven Interessen einer Gesellschaftsformation oder Klasse."

4 Karl Marx, Zur Kritik der Politischen Ökonomie, in: Marx/Engels, Werke, Bd. 13, S. 8/9

5 A.K. Uledow, Die Struktur des gesellschaftlichen Bewußtseins, Berlin 1971 [illegible], S. 28

6 ebenda, S. 29 und S. 166 ff

7 Rugard Otto, Grundlagen des dialektischen Materialismus, Berlin 1976, S. 145

8 Diese Aussagen bewegen sich auf einer Verallgemeinerungsebene, die den gesamten Zeitraum der gesellschaftlichen Existenz des Menschen erfassen. Die antagonistische Klassengesellschaft erscheint damit als eine Form des gesellschaftlichen Seins, die durch die Negation des homogenen Zustands entstand und als Negation der Negation von der homogenen gesellschaftlichen Existenz auf höherer Stufe abgelöst wird. Insofern wird auf die Klassenbezogenheit des ideologischen Bewußtseins an dieser Stelle noch nicht eingegangen.

9 "Das Verdienst von Marx und Engels besteht darin, daß sie die soziale Natur des Bewußtseins, die Bedingtheit des gesellschaftlichen Bewußtseins durch das gesellschaftliche Sein, die relative Selbständigkeit der Entwicklung des Bewußtseins und seine aktive Rolle im gesellschaftlichen Leben wissenschaftlich erklärten, daß sie die Bedeutung des soziologischen Aspekts herausstellten."
A.K. Uledow, Die Struktur des gesellschaftlichen Bewußtseins, a.a.O., S. 34

10 ebenda, S. 34

11 Moissej Kagan, Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik, a.a.O., S. 86

12 ebenda, S. 88

13 ebenda, S. 87

14 C.G. Jung, Marie-Louise von Franz, Der Mensch und seine Symbole, Stuttgart/Hamburg 1968, S. 250

15 Walter Hess, Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, Hamburg 1958, S. 122

16 ebenda, S. 80

17 Wassily Kandinsky, Über das Geistige in der Kunst, zitiert aus: Werner Haftmann, Glanz und Gefährdung der Abstrakten Malerei, in: Skizzenbuch zur Kultur der Gegenwart, München 1960, S. 111

18 Erwin Pracht, Abbild und Methode, Exkurs über den sozialistischen Realismus, Halle 1974, S. 81

19 A.K. Uledow, Die Struktur des gesellschaftlichen Bewußtseins, a.a.O., S. 253

20 Moissej Kagan, Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik, a.a.O., S. 100

21 ebenda, S. 100

22 Karl Marx, Ökonomisch-philosophische Manuskripte, in: Marx/Engels, Werke, Ergänzungsband 1. Teil, S. 516

23 ebenda, S. 517

24 S.L. Rubinstein, Grundlagen der allgemeinen Psychologie, Berlin 1971, S. 612

25 Friedrich Engels, Marx/Engels, Werke, Bd. 30, S. 432

26 Rugard Gropp, Grundlagen des dialektischen Materialismus, a.a.O., S. 67

27 Moissej Kagan, Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik, a.a.O., S. 153

28 ebenda, S. 543

29 Vgl. Hans Jantzen, Über Prinzipien der Farbengebung in der Malerei, in: Über den gotischen Kirchenraum und andere Aufsätze, Berlin 1951, S. 61 ff

30 In diesem Sinne wird die malerische Handschrift von Volavka untersucht.
Vgl. Volavka, Vojtech, Die Handschrift des Malers, Prag 1953

Kapitel II

1 Ernst Strauß, Koloritgeschichtliche Untersuchungen seit Giotto, München/Berlin 1972, S. 10

2 Moissej Kagan, Vorlesungen zur marxistisch-leninistischen Ästhetik, a.a.O., S. 105/106

3 Eckart Heimendahl, Licht und Farbe, Westberlin 1961, S. [illegible]

4 Ernst Strauß, Koloritgeschichtliche Untersuchungen seit Giotto, a.a.O., S. 12

5 Ernst Lau, Einige Bemerkungen zur Datenverarbeitung bei der optischen Wahrnehmung, Vortrag anläßlich des X. Internationalen wissenschaftlichen Kolloquiums an der TU Ilmenau v. 27.9.-1.10.1965. In: Physiologie und Farbe, Heft 7, S. 7

6 Vgl. Johann Wolfgang Goethe, Zur Farbenlehre, Didaktischer Teil, in: Goethes sämmtliche Werke in vierzig Bänden, Stuttgart 1869, 37. Bd., S. 154 ff

7 Vgl. Paul Renner, Harmonie der Farben, Ravensburg 1964 ^{2}, S. 37

8 Friedhart Klix, Information und Verhalten, Berlin 1973, S. 222

9 entnommen aus: Wörterbuch der Commission Elektrotechnique Internationale, Publication 50 (45), Genf 1970 Stichwort "Bunte Farbe", Register-Nr. CIE 45 - 25 - 135

10 Eduard Feltgen, Die Palette in der Malerei, Köln 1953, S. 7

11 Vgl. Gerhard Ulrich, Welt der Malerei, Gütersloh 1962/64, S. 154 f und Johannes Pawlik, Theorie der Farbe, Köln 1971, S. 90 ff

12 Faber Birren, Color in Painting, New York 1965, S. 110 ff

13 Lothar Gericke/Klaus Schöne, Das Phänomen Farbe, Berlin 1970, Tafel 10 und 10 a

14 S.L. Rubinstein, Grundlagen der allgemeinen Psychologie, a.a.O., S. 305

15 ebenda, S. 119

16 ebenda, S. 171

17 Friedhart Klix, Information und Verhalten, a.a.O., S. 221

18 S.L. Rubinstein, Grundlagen der allgemeinen Psychologie, a.a.O., S. [illegible]

19 Albrecht Dürer, Schriften und Briefe, Leipzig 1971, S. 168

20 Dieser Fakt August Kirschmanns steht im Zusammenhang mit weiteren von Emil Utitz zu diesem Problemkreis gesammelten Beobachtungen, die auch den von Ewald Hering eingeführten Begriff "Gedächtnisfarbe" mit einbeziehen. Vgl. dazu Emil Utitz, Grundzüge einer ästhetischen Farbenlehre, Stuttgart 1908, S. 75 ff, vor allem S. 76, S. 81 und S. 82

21 Johannes Itten, Kunst der Farbe, Ravensburg 1961 ^{2}, S. 131

22 René Berger, Sprache der Bilder, Köln 1958, S. 152

23 Vgl. Bernd Jantzen, Überprinzipien der Farbengebung in der Malerei, a.a.O., S. 61 ff

24 ebenda, S. 61/62

25 Vgl. Vojtech Volavka, Die Handschrift des Malers, a.a.O.

26 Meier-Graefe, Grundstoff der Bilder, München 1959, S. 13

27 Dieser Gesichtspunkt wird von Günther Regel eingehend behandelt. Vgl. dazu: Günther Regel, Untersuchungen zu den Grundfragen des farbigen Gestaltens im Kunstunterricht, Habilitationsschrift, Greifswald 1960, 59 ff

28 ebenda, - Im Zusammenhang mit der Behandlung des dekorativen farbigen Gestaltens wird die Abgrenzung zur Malerei vorgenommen - vgl. dazu S. 87

29 Carry van Biema, Farben und Formen als lebendige Kräfte, Jena 1930, Tafel XVII und Tafel XVIII

30 Wir verweisen in diesem Zusammenhang auf den Artikel von Herbert Betsch, Bildkünstlerische Gestaltung, in: Weimarer Beiträge, Berlin/Weimar, XX. Jahrgang, Heft 3, 1974, S. 69-90

31 Wir beziehen uns auf:
Theodor Hetzer, Tizian, Geschichte seiner Farbe, Frankfurt/M. 1948, und
Wolfgang Schöne, Über das Licht in der Malerei, Westberlin 1954, S. 218

32 Theodor Hetzer, Tizian, Geschichte seiner Farbe, a.a.O., S. 50/51

33 Wir möchten als Beispiel die Art und Weise der Darstellung über die Verwendung des Rot-Grün-Kontrastes als dominantes Farbpaar bei Giorgione und des Rot-Blau-Kontrastes bei Tizian anführen. In völligem Einklang mit der Haltung zum Gegenständlichen wird eine Beschreibung der Prinzipien der Bildfarbe gegeben, die vom Weltgefühl hergeleitet wird.

Aber auch für Giotto, Rembrandt und weitere Maler finden sich entsprechende Beschreibungen, die die Nachahmung der Bildfarbe in die Darstellung der Organisiertheit einschließen.
Vgl. dazu: Theodor Hetzer, Tizian, Geschichte seiner Farbe, a.a.O., S. 23 ff, S. 63 ff

34 Günther Regel, Untersuchungen zu den Grundfragen des farbigen Gestaltens im Kunstunterricht, a.a.O., S. 67

35 Johannes Itten, Kunst der Farbe, a.a.O., S. 94

36 ebenda, S. 22

37 Vgl. Johann Wolfgang Goethe, ZUr Farbenlehre, Didaktischer Teil, a.a.O., S. 168, Nr. 883
Goethe geht es um die Unterscheidung des Mächtigen und des Sanften in der Wirkung der Farbzusammenstellungen, nicht um die lautstarke heftige Wirkung des expressiven Klanges.

38 Gerhard Ulrich, Welt der Malerei, a.a.O., S. 154

39 ebenda, S. 154

40 Vgl. Günther Regel, Grundfragen des farbigen Gestaltens im Kunstunterricht, a.a.O., S. 68

41 Von der Gestaltpsychologie wird dieses Problem behandelt. Experimente weisen nach, daß "ausgezeichnete Gestalten, d.s. klar erkennbare, einfache geometrische Figuren, als angenehm erlebt werden im Unterschied zu komplizierten, schwer erkennbaren nicht eindeutigen Figuren.
Ich beziehe mich auf die Ausführungen Friedrichs Sanders von 1932, der Parallelen zur Kunsttheorie herzustellen versucht.
Friedrich Sander, Gestaltpsychologie und Kunsttheorie, in: Neue Psychologische Studien: Gestalt und Sinn, 4. Bd., 3. (letztes) Heft, München 1932, S. 319-345

42 Vgl. Günther Regel, Untersuchungen zu den Grundfragen des farbigen Gestaltens im Kunstunterricht, a.a.O., S. 67/68

43 ebenda, S. 68

44 Johannes Pawlick, Theorie der Farbe, a.a.O., S. 91

45 Wir beziehen uns auf Theodor Hetzer, Tizian, Geschichte seiner Farbe, a.a.O., der die Begriffe gebraucht. Die Publikation enthält ein Begriffsverzeichnis im Registerteil, auf das wir verweisen möchten.

46 Wolfgang Schöne, Über das Licht in der Malerei, a.a.O., S. 199

47 ebenda, S. 199

48 Theodor Hetzer, Tizian, Geschichte seiner Farbe, a.a.O., S. 50

49 Gerhard Ulrich, Welt der Malerei, a.a.O., S. 161/164

50 Theodor Hetzer, Tizian, Geschichte seiner Farbe, a.a.O., S. 23

51 Emil Utitz, Grundzüge einer ästhetischen Farbenlehre, a.a.O., S. 19
Utitz geht auf den Seiten 14 - 22 auch auf die Symbolfarbe sowie auf assoziative Nebenbedeutungen der Farbqualitäten ein.
Wir möchten in diesem Zusammenhang auf die Ausführungen Goethes zur Symbolfarbe hinweisen, die sich im didaktischen Teil seiner Farbenlehre im Abschnitt "Allegorischer, symbolischer, mystischer Gebrauch der Farben" befinden.
Vgl. Goethes sämmtliche Werke in vierzig Bd., a.a.O., S. 172

Kapitel III

1 Im Zusammenhang mit der Darstellung der konform gehenden Veränderungen von ökonomischer Grundlage und Überbau fordert Karl Marx: "In der Betrachtung solcher Umwälzungen muß man stets unterscheiden zwischen der materiellen naturwissenschaftlich treu zu konstatierenden Umwälzung in den ökonomischen Produktionsbedingungen und den juristischen, politischen, religiösen, künstlerischen oder philosophischen, kurz ideologischen Formen, worin sich die Menschen dieses Konfliktes bewußt werden und ihn ausfechten".
Karl Marx, Zur Kritik der Politischen Ökonomie, in: Marx/Engels, Werke, Bd. 13, S. 8/9

2 Bürgerliche Kunstsoziologen, wie Hausenstein und Hauser sind bei ihren sozialkritischen Untersuchungen vor allem deshalb nicht zu überzeugenden Ergebnissen gekommen, weil sie die von Marx und Engels ausgearbeiteten soziologischen Kategorien PK, PV und Klassen ignorierten.

3 Es gibt viele Beispiele für einen Hinweis auf Analogien zwischen sozialökonomischen Verhältnissen von Gesellschaftsorganismen von höchst unterschiedlichem Niveau der PK, z.B. zwischen der klassenlosen Urgesellschaft und der ebensfalls klassenlosen sozialistischen Gesellschaft.
Engels: Ursprung der Familie, Berlin 1971, S. 200 und S. 193
Engels: Der deutsche Bauernkrieg, In: Marx/Engels, Werke, Bd. 7, S. 337

4 Wir stützen uns vor allem auf Karl Marx, der die Gesetzmäßigkeiten der gesellschaftlichen Entwicklung auf diese Weise einsichtig machte.
Ebenso: W.S. Semjenow, Kapitalismus und Klassen, Berlin 1972, S. 43, 44, 45, 74, 75
Engels: Dialektik der Natur, Berlin 1952, S. 203

5 Auf theoretisch-methodologische Probleme der allgemeinen Periodisierung stößt auch die Literaturwissenschaft in der Diskussion über literaturhistorische Epochenbegriffe. Ernst Engelberg kommt daher in seinen Thesen zu "theoretisch-methodologischen Prinzipien der Periodisierung", die am 19.4.73 dem Plenum der Akademie der Wissenschaften der DDR vorlagen, zu folgender Formulierung:
T h e s e 1 2 : "Die ökonomische Gesellschaftsformation ist der grundlegende Periodisierungsbegriff. Da jedoch während der bisherigen Geschichte die verschiedenen Gesellschaftsformationen niemals in reiner Form existierten, sich weltgeschichtlich selbst nach den bedeutsamsten Revolutionen nur etappenweise durchsetzten, ja auch gleichzeitig nebeneinander existierten, ferner eine Zeit der Entstehung, der Blüte und des Niedergangs hatten, reicht die Einteilung nach Gesellschaftsformationen nicht aus.
Es entstand deshalb das Bedürfnis und die Notwendigkeit, den Begriff der Epoche zu verwenden, und zwar
als das Synonym des Begriffs Gesellschaftsformation, die in den entwicklungsbestimmenden Zentren der Weltgeschichte jeweils dominiert,

b) zur Kennzeichnung für den Zeitraum des Übergangs von einer Gesellschaftsformation zu einer anderen.
c) für große Entwicklungsetappen innerhalb einer Gesellschaftsformation oder innerhalb einer Übergangsepoche.
Nur in diesen Zusammenhängen ist die Frage, o b und w i e gängige Begriffe wie Epoche (oder Periode) der Renaissance, der Aufklärung etc. wissenschaftlich vertretbar sind, zu beantworten. Auf jeden Fall steht der Begriff [illegible] und ihrer Abfolge".
Ernst Engelberg, Theoretisch-methodologische Probleme der Periodisierung, in: Gesetze und Gültigkeit von Epochenbegriffen, Sitzungsberichte des Plenums und der Klassen der Akademie der Wissenschaften der DDR, 1/73, Berlin 1974, S. 7

6 Engels: Dialektik der Natur, Berlin 1952, S. 203

7 Auf diese Definition von Kreißig in: ZAA Ethnogr.-Archäol. Zeitschrift, Berlin 1969, Heft 10, S. 361-368 wird in folgendem Abschnitt noch näher eingegangen.

8 Engels: Ursprung der Familie, a.a.O., S. 193 f

9 Semjenow: Kapitalismus und Klassen, a.a.O., S. 7

10 ebenda, S. 8

11 ebenda, S. 84
Vgl. auch: Karl Marx, Das Kapital, in: Marx/Engels, Werke, Bd. 25, S. 822

12 ebenda, S. 81

13 Karl Marx, Inauguraladresse der Internationalen Arbeiterassoziation, in: Marx/Engels, Werke, Bd. 16, S. 5

14 W.S. Semjenow, Kapitalismus und Klassen, a.a.O., S. 81

15 Kreißig, Heinz, Zwei Produktionsweisen, "die der kapitalistischen vorhergehen", in: Ethnogr.-Archäologische Zeitschrift, Berlin, Heft 10, 1969, S. 361-368
Demgegenüber ist für die Sozialstruktur der Polisgesellschaft typisch, daß an ihr drei Klassenkräfte beteiligt sind: Der Adel, die freien kleinen bzw. mittleren Eigentümer. Der gemeinsame Antagonismus zu den Sklaven schweißt diese Privatbesitz gegenständlicher Kräfte und Interessen noch zusammen.
K. Kreißig sieht das hervorstechende Charakteristikum der Polisgesellschaft darin, daß ihre Produktionsweise auf [illegible] Eigentum aller Mitglieder der Gesellschaft beruht. Auch über dieses Strukturmerkmal ließe sich eine Vielfalt von sozialökonomischen Struktur des Kapitalismus bis zu seinem Übergang in die reaktionäre Phase [illegible].

Wir verweisen uns auf die Aussagen im Kleinen Wörterbuch der marxistisch-leninistischen Philosophie über die vormonopolistische Bourgeoisie, die unter dem Stichwort "Bourgeoisie" gefunden werden, in: Kleines Wörterbuch der marxistisch-leninistischen Philosophie, Berlin 1974, S. 53

17 ebenda, Stichwort "Volksmassen", S. 291

18 Vgl. dazu Ernst Engelberg, Probleme der Abfolge der Gesellschaftsformationen, In: Zeitschrift für Geschichtswissenschaft, Berlin XXII. Jg., Heft 2/1974, S. 152
Wir bemerken, daß auch hier eine neue Klasse, eine neue Eigentumsform und eine neue Produktionsweise vertritt: das freie Eigentum in Verbindung mit der Geldwirtschaft. Auch diese Klasse entwickelt sich in einem Antagonismus gegen das alte, noch auf den Privilegien der Barbarei beruhende Eigentum, und wird damit für die Dauer dieser trinitären Konstellation zur Interessenvertreterin der Volksmassen, denen sie auch selbst angehört. Auch hier wird das Weltverhältnis dieser zur ökonomischen Herrschaft gelangenden Klasse, das die trinitären Verhältnisse, durch ihre speziellen Klasseninteressen gebrochen, widerspiegelt, zum prägenden und herrschenden Weltverhältnis dieser Gesellschaft. Wie sich dabei das vormals herrschende sittliche und rechtliche Ideal verändert, hat z.B. Lafargue überzeugend dargelegt. (Wie sich das ästhetische Ideal der bildenden Kunst im gleichen Zusammenhang änderte, wird in der Dissertationsschrift von Frau Marianne Schulz, "Die Prinzipien der Bildeinheit in der Malerei und ihre Inhaltfunktion", dargelegt.

19 Vgl. Friedrich Engels, Dialektik der Natur, a.a.O., Einleitung

20 Wir beziehen uns auf:
Ernst Engelberg, Probleme der Abfolge der Gesellschaftsformationen, a.a.O., S. 145-173

B.N. Bessonow, L.A. Simina, Aktuelle Probleme der marxistisch-leninistischen Lehre von den ökonomischen Gesellschaftsformationen, In: Sowjetwissenschaft, Gesellschaftswissenschaftliche Beiträge, Heft 5/1974, S. 547

Kapitel IV

1 Die Periodisierung kapitalistischer Entwicklungsphasen entstammt dem Stichwort "Kapitalismus" in "Kleines Wörterbuch der marx.-len.Philosophie", a.a.O., S. 149

2 P.N. Fedoseev, Dialektika sovremenoj epochi Moskau 1966, S. 99

3 Lenin, W.I.: "Opportunismus und Zusammenbruch der II. Internationale" In: ausgewählte Werke in 2 Bd., Bd. I, S. 756

4 Lenin, W.I.: "Imperialismus als höchstes Stadium des Kapitalismus" in: ausgewählte Werke in 2 Bd., Bd. 1, S. 803

5 ebenda, S. 803

6 Politische Ökonomie des heutigen Monopolkapitalismus. Berlin 1972, S. 679

7 Politische Ökonomie des heutigen Monopolkapitalismus, a.a.O, S. 668

8 Lenin, W.I.: "Opportunismus und Zusammenbruch der II. Internationale, a.a.O., S.756

9 Semjenow, W.S.: Kapitalismus und Klassen, a.a.O., S. 80

10 Karl Marx: Das Kapital, Bd. 3, in: Marx/Engels, Werke, Bd. 25, S. 892

11 ebenda, S. 632

12 ebenda, S. 822

13 Karl Marx, Ökonomisch-philosophische Manuskripte, in: Marx/Engels, Werke, Ergänzungsband 1. Teil, S. 533

14 Vgl. Politische Ökonomie des heutigen Monopolkapitalismus, a.a.O., S. 675, 685 und 686
Diese Publikation rechnet den Kapitalbesitzer dann zur Klasse der Bourgeoisie, "wenn die Größe des Kapitals dem Hauptziel und dem Charakter der kapitalistischen Produktion entspricht." (S. 675)
Aus diesem Grunde wird folgender Schluß gezogen:
"Das Kleinbürgertum oder die kleinen Kapitalisten bilden eine gesonderte Klasse, die zwischen Bourgeoisie und dem Proletariat steht." (S. 675) Die Zwischenstellung, die wir auf jeden Fall unterstreichen, wird begründet mit den Besonderheiten, die sich aus der geringen Kapitalgröße herleiten. (Vgl. dazu S. 682 ff)
Wichtig ist in diesem Zusammenhang der Hinweis:
"... daß nicht jeder Lohnarbeiter, der kein Eigentum an Produktionsmitteln besitzt, ohne jeden Vorbehalt zur Arbeiterklasse gerechnet werden kann." (S. 686)
Vgl. dazu auch W.S. Semjenow, Kapitalismus und Klassen, a.a.O., S. 316. Semjenow betont: Es gibt keine Werktätigen oder Schaffenden schlechthin, sondern es gibt entweder den Produktionsmittel besitzenden Kleineigentümer, dessen ganze Mentalität und alle Lebensgewohnheiten kapitalistisch sind, - was anders auch nicht sein kann -, oder den Lohn-

arbeiter, der eine ganz andere Mentalität hat, den Lohnarbeiter der Großindustrie, der im Antagonismus, im Gegensatz zu den Kapitalisten, im Kampf mit ihnen steht."

15 W.S. Semjonow, Kapitalismus und Klassen, a.a.O., S. 86

16 Die Periodisierung der Entwicklungsetappen des Sozialismus entspricht der Vorgabe, die unter dem Stichwort "Epoche des Übergangs vom Kapitalismus zum Sozialismus" im Kleinen Wörterbuch der marxistisch-leninistischen Philosophie, a.a.O., S. 86/87 enthalten ist.

17 Vgl. Aleksander Wojciechowski, Manet, Leipzig 1973, S. 5 ff

18 Werner Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert, München 1954, S. 95
Wir verweisen in diesem Zusammenhang auch auf die Sammlung von Künstleräußerungen von Walter Hess. Er zitiert Seurat: "Die Basis der Farbenzerlegung ist der Kontrast. Der Kontrast - ist er nicht die Kunst selbst?"
Vgl. Walter Hess, Das Problem der Farbe in den Selbstzeugnissen moderner Maler, München 1953, S. 22

19 D.H. Kahnweiler, zitiert nach W. Hofmann, Grundlagen der modernen Kunst, Stuttgart 1966, S. 270

20 Wir beziehen uns auf die Dokumentation von Walter Hess, die diesen Umstand in reichhaltiger Weise belegt:
Vgl. Walter Hess, Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, Hamburg 1956
Außerdem ist in diesem Zusammenhang auf Gisela Hopp zu verweisen, die das Problem der Farbe bei Manet verfolgt.
Vgl. Gisela Hopp, Edouard Manet, Farbe und Bildgestalt, Berlin 1968

21 Walter Hess, Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, a.a.O., S. 15

22 ebenda, S. 15

23 ebenda, S. 15

Die Farbigkeit macht in den 3 Phasen der Konzeptionsänderung in der französischen Malerei eine deutliche Wandlung durch. Ist sie bereits in der 1. Phase ein "Fest für das Auge" geworden, so wird sie schließlich zur Heftigkeit gesteigert, die bis zur Bedrängung in der Wirkung gelangt.

24 Walter Hess, Das Problem der Farbe in den Selbstzeugnissen moderner Maler, a.a.O., S. 138

25 Max Bense, Sprache der Bilder, Lausanne 1958, S. 37

26 Johannes Itten, Kunst der Farbe, a.a.O., S. 131

27 Walter Hess, Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, a.a.O., S. 20

28 ebenda, S. 13

29 Werner Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert, a.a.O., S. 18/19

ebenda, S. 16

ebenda, S. 16

ebenda, S. 16

Jürgen Kuczynski, Gestalten und Werke, Berlin/Weimar 1969, S. 405

Johannes R. Becher, Abschied, Berlin 1958

Jürgen Kuczynski, Gestalten und Werke,

Werner Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert,

Karl Marx, Marx/Engels, Werke, Ergänzung

Alfred Kurella, Das Eigene und das

a.a.O., S. 186

ebenda, S. 195

ebenda, S. 188

ebenda, S. 189/190/192

C. G. Jung, Marie-Louise von Franz u.a. Autoren, Der Mensch und seine Symbole, Stuttgart-Hamburg 1968, S. 266

Werner Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert, a.a.O., S. 397

ebenda, S. 399

C. G. Jung, Marie-Louise von Franz u.a. Autoren, Der Mensch und seine Symbole, a.a.O., S. 157/

ebenda, S. 255

ebenda, S. 256/257

Walter Hess, Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, a.a.O., S. 112

Günther Regel, Untersuchungen zu Grundfragen des farbigen

lytechnischen Oberschule, a.a.O., S. 35

Walter Hess, Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, a.a.O., S. 178

Farbigkeit bereits in der 1. Etappe impressionistischer

1922 soll diesen Umstand belegen. Auf der Basis dieses Vergleichs werden jedoch Unterschiede in den Prinzipien der sog. Pop-art offenbar. Paul Klees bietet die Einzelfarben nuanciert. Die dissonantischen Farbbeziehungen sind Bestandteil eines geschlossenen Farbzusammenhanges.

"Tod und Leben durchkreuzen sich in seinen Bildern, in denen die Farbe ein einziger Schrei wird! ("Es wurde mir bewußt, daß alles, was ich tat, Tod bedeutet haben mag." Warhol...", äußert Katharina Schulz-Wenzel in Pop-report. Hamburg, o.J. Zitiert aus: Zeitgenossen, Katalog der Ruhrfestspiele Recklinghausen 1970, ohne Seitenangabe, zu den Ziffern 241 - 247 gehörig.

ist erkennen ist, daß die völlige Flächigkeit der Bildfarbe es ermöglicht, die Prinzipien der Bildfarbe in völliger Identität auf die Grafik zu übertragen bzw. umgekehrt. Die Gattungsvermischung ist ein Merkmal, daß in der individuellen konzeptionellen Haltung dieses Künstlers überhaupt eine Rolle spielt.

53 Bezogen auf gegenständliche Darstellungen Jean Dubuffets: Werner Schmalenbach, Katalog Jean Dubuffet, Kestner-Gesellschaft, Hannover 1960/61

54 Bezogen auf Bacon:
Stephan Spender, Katalog Francis Bacon, Kunsthaus Zürich, 1962

55 Bezogen auf Richard Lindner:
Wieland Schmied, Katalog Richard Lindner, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, 1969

56 ebenfalls Richard Lindner:
Rolf Wedewer, in Katalog Zeitgenossen, Ruhrfestspiele Recklinghausen, o.S.

57 Bezogen auf Alberto Giacometti:
Franz Meyer, Katalog Alberto Giacometti, Kunsthalle Basel, 1966

58 Bezogen auf Wolfgang Petrick:
Deutsches Ärzteblatt - Ärztliche Mitteilungen, 66. Jg. Heft 9, 1969

59 S.G. Strumilin, E.J. Pissarenko, Die sozialistische Lebensweise (methodologische Probleme), in: Sowjetwissenschaft, Gesellschafts-wissenschaftliche Beiträge, Nr. 5/1974, S. 450

60 W.I. Lenin, Die drohende Katastrophe und wie man sie bekämpfen soll, in: W.I. Lenin, Werke, Bd. 25, Berlin 1960, S. 370

61 W.S. Semjonow, Kapitalismus und Klassen, a.a.O., S. 355

62 ebenda, S. 355/354

63 ebenda, S. 355/356

64 Harald Olbrich, Konstruktivismus und Sachlichkeit, in Katalog zur Ausstellung Realismus und Sachlichkeit, Aspekte deutscher Kunst, 1919-1933, Berlin 1974, S. 50

65 ebenda, S. 52

66 ebenda, S. 51

67 Bienko Bandinelli, Wirklichkeit und Abstraktion, Dresden 1972, S. 92

68 Günther Hegel, Untersuchungen zu Grundfragen des farbigen Gestaltens, a.a.O., S. 34

Kapitel V

1 Gerhard Ulrich, Welt der Malerei, Güterslah 1962/64, S. 154

2 Wolfgang Schöne, Über das Licht in der Malerei, Westberlin 1954, S. 20/21

3 ebenda, S. 20/21

4 Hildegard Chorus, Gesetzmäßigkeiten der Farbengebung in der ottonischen Buchmalerei, Köln 1930, S. 54/55, Diss.

5 Gottfried Haupt, Die Farbensymbolik in der sakralen Kunst des abendländischen Mittelalters, Leipzig 1940, S. 42, Diss.

6 Theodor Hetzer, Tizian, Geschichte seiner Farbe, Frankfurt/Main 1948, S. 17/18

7 ebenda, S. 17/18

8 wie 2, S. 25

9 ebenda, S. 29

10 ebenda, S. 28/29

11 ebenda, S. 27

12 ebenda, S. 27

13 Fritz Saxberlein, Grundzüge einer nachantiken Farbikonographie, in: Römisches Jahrbuch, III, 1939, S. 75 - 126

14 weitere Literatur über den Goldgrund, siehe Wolfgang Schöne, Über das Licht in der Malerei, a.a.O.

15 Ferdinando Boligna, Die Anfänge der italienischen Malerei, Rom 1962, deutsche Ausgabe Dresden 1964, S. 6

16 ebenda, S. 6

17 ebenda, S. 12

18 ebenda, S. 13

19 Ernst Strauß, Untersuchungen zum Kolorit in der spätgotischen deutschen Malerei ca. 1460 bis ca. 1510 an Beispielen der schwäbischen, fränkischen und bayrischen Schule, Dissertation, in: Ernst Strauß, Koloritgeschichtliche Untersuchungen zur Malerei seit Giotto, München/Westberlin 1972, S. 144

20 ebenda, S. 139

21 ebenda, S. 143

22 ebenda, S. 164

23 ebenda, S. 164

24 ebenda, S. 175

25 ebenda, S. 175

26 ebenda, S. 187

27 Theodor Hetzer, Tizian, Geschichte seiner Farbe, a.a.O., S. 19

28 ebenda, S. 23

29 ebenda, S. 23

30 Ernst Strauß weist auf Symmetrie und Parallelismus in der Farbendisposition hin: Ernst Strauß: Koloritgeschichtliche Untersuchungen seit Giotto, a.a.O.,S. 166

31 Wolfgang Schöne, Über das Licht in der Malerei, a.a.O., S. 95/96
Im Zusammenhang mit der analytischen Betrachtung des Heilspiegelaltars von Konrad Witz durch Wolfgang Schöne weist Hans Sedlmayr auf die ertragreiche Anwendung der Methode der kritischen Formen hin: Sedlmayr, Hans: Bemerkungen zu Wolfgang Schönes "Über das Licht in der Malerei", Heft des Kunsthistorischen Seminars der Universität München, Nr. 5/1959, Über Farbe, Licht und Dunkel.

32 Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst' München 1918, S. 56

33 Albrecht Dürer, Speis der Malerknaben, Kunsttheoretische Abhandlungen, Wozu Kunst nutze ist, In: Schriftlicher Nachlaß, Berlin 1962

34 Heinrich Wölfflin, Kunstgeschichtliche Grundbegriffe, a.a.O., S. 56

35 ebenda, S. 56

36 ebenda, S. 220

37 ebenda, S. 220

38 ebenda, S. 220

39 ebenda, S. 220

40 ebenda, S. 220

41 Ernst Strauß, Koloritgeschichtliche Untersuchungen seit Giotto, a.a.O., S. 197/198

42 ebenda, S. 197/198

43 Theodor Hetzer, Tizian, Geschichte seiner Farbe, a.a.O., S. 189

44 ebenda, S. 50/51

45 ebenda, S. 192

47 siehe S. 124 der Arbeit

48 Peter H. Feist, Was ein Mensch vermag ..., zu Michelangelos 500. Geburtstag, in: Bildende Kunst, Heft 2/75, Berlin 1975, S. 54